

Hvordan påvirkes Nationaltheatrets repertoar av statlig støtte og offentlige bevilgninger?

Konsekvenser av bevilgninger til norsk scenekunst.

Maria Benedicte Wist-Kirkemo

Masteroppgave i teatervitenskap, 60 studiepoeng, avlagt høst 2011 ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo.



Takk til

Anne Margrethe Helgesen for inspirerende, konstruktiv og god veiledning.

Ellen Horn, Olav Torbjørn Skare og Kjetil Bang-Hansen for uvurderlige intervjuer.

Marianne Andersen for hjelp med Nationaltheatrets arkiv.

Thomas og Hermine for all tålmodighet, velvillighet og kjærighet.

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg Nationaltheatrets repertoar 1995-2006, hvordan dette påvirkes av statlig støtte og offentlige bevilgninger, og hvilke konsekvenser det får for teatrets repertoar. Oppgaven tar utgangspunkt i statens hovedmålsetninger for tildeling av statsstøtte til scenekunst, og i hvilken grad Nationaltheatret oppfyller eller imøtekommer disse.

Innenfor den perioden som oppgaven behandler, tidsrommet 1995-2006, satt henholdsvis Ellen Horn og Eirik Stubø som teatersjefer. Ellen Horn fra 1995-2000, og Eirik Stubø fra 2001-2006. Perioden betegnes av mange som en periode hvor Nationaltheatret gikk fra å være skuespillerdrevet under Ellen Horn til å bli mer regidrevet under Eirik Stubø. Dette danner et godt utgangspunkt for å kunne undersøke i hvilken grad ny teatersjef har mulighet til å påvirke teatrets repertoar.

Opgaven baserer seg blant annet på kvalitative intervjuer gjort med tidligere teatersjef ved Nationaltheatret, Ellen Horn, regissør ved Nationaltheatret, Kjetil Bang-Hansen, samt dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare. I tillegg er der utarbeidet en omfattende statistikk, som viser oversikt over Nationaltheatrets repertoar 1995-2006. Analyse av denne statistikken tar for seg en rekke repertoarmessige problemstillinger og utfordringer, som stort fokus på urpremierer, fravær av kvinnelige dramatikere og dramatikk for barn. Videre blir det gjort forsøk på å se hvilke føringer som ligger bak teatrets repertoar, om teatret hovedsakelig er styrt av økonomi og manglende ressurser, eller om der er andre krefter som styrer repertoarvalgene, og som gjør at teatrets repertoar blir som det blir.

Opgaven tar også utgangspunkt i den kulturpolitiske debatten, og den alltid tilstedeværende diskusjonen omkring statlig støtte til scenekunst.

Innhold

1. Innledning	5
1.1 Forskningsprosjekt.....	5
1.2 Problemstilling	7
2. Nationaltheatret 1995-2006 – fra skuespillerdrevet teater til regiteater	8
3. Statens tildelingskriterier	10
3.1 Fornyelse	10
3.2 Tilgjengelighet.....	12
3.3 Målretting og ressursutnytting	12
3.3 Høy kvalitet	13
4. Norsk scenekunstopolitikk – et historisk tilbakeblikk.....	14
4.1 Dagens scenekunstopolitikk	15
4.2 Bevilgninger til scenekunstfeltet	16
5. Kunstens autonomi	17
6. Anvendt metode	18
6.1 Teoretisk tilnærming.....	20
7. Statistikk over oppsetninger ved Nationaltheatret 1995-2006	24
7.1 Metode for utarbeidelse av statistikk	24
7.2 Genreinndeling, jf. statistikk 1 og 2.....	25
7.3 Gruppeinndeling	26
7.4 Begrensninger i statistikken	27
7.5 Hva er en dramatisk tekst?	28
7.6 Tvilstilfeller.....	29
7.7 Samarbeidsprosjekter mellom dramatikere	29
8. Statistikk 1 og 2.....	30
8.1 Resultat og analyse av statistikk 1 og 2	39
9. Kjønnsmessig fordeling blant dramatikerne ved Nationaltheatret, 1995-2006.....	40
Statistikk 6: Mannlige dramatikere 1995-2000 – Ellen Horns sjefsperiode.....	41
10. Uppremierer ved Nationaltheatret 1995-2006	44
11. Satsning på ny, norsk dramatikk ved Nationaltheatret?	45
11.1 Forholdet mellom ny, norsk og ny, utenlandsk dramatikk.....	47
12. Norsk dramatikk contra utenlandsk dramatikk	47
13. Genremessig fordeling av Nationaltheatrets repertoar 1995-2006.....	49
13.1 Bruk av klassisk- og samtidsdramatikk ved Nationaltheatret	50
13.2 ”Dramatisering/ iscenesettelser” og ”annet”	53
13.3 Barnestykker.....	54
14. Kvinnelige dramatikere ved Nationaltheatret 1995-2006.....	56
14.1 Forholdet mellom norske, kvinnelige dramatikere og kvinnelige, utenlandske	59
15. Forholdet mellom utenlandsk samtidsdramatikk og utenlandske klassikere	60
16. Nationaltheatrets repertoar og føringer for valg av dette	62
17. Bruk av Nationaltheatrets Hovedscene	63
18. Regissørens innflytelse på teatrets repertoar	65
19. Bruken av et fast ensembles innvirkning på Nationaltheatrets repertoar	66
20. Tekstbasert dramatikk	68
21. Konklusjon og avslutning	70

1. Innledning

Da jeg skulle velge tema for denne oppgaven, var det naturlig å bevege meg inn i området mellom teatervitenskap og politikk, eller det statsvitenskapelige om man vil. Jeg har alltid hatt en interesse for politikk, og var i mange år politisk aktiv, med en særlig interesse for norsk og europeisk kulturpolitikk. Samtidig har jeg vært opptatt av teater siden jeg var liten, og har også hatt stor glede av å drive med amatørteater. Videre begynte jeg min studietid som grunn- og mellomfagsstudent i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen, for så å hoppe over på juridiske og statsvitenskapelige studier ved Universitetet i Oslo, før jeg igjen fant tilbake til teatervitenskapen. De juridiske og statsvitenskapelige studiene bidro til å gi meg et nytt perspektiv på teatervitenskapen, og jeg fikk en økende interesse for norsk scenekunstpolitikk, hvordan den utøves og håndheves og konsekvensen den har for teatrene..

Interessen for denne tematikken førte til at jeg høsten og våren 2006-2007 valgte å ta deler av mastergraden ved Goldsmiths College, University of London, hvor jeg studerte ”Arts Administration and Cultural Policy”. Dette studiet ga meg et godt innblikk i hvordan teatre i England og i andre europeiske land driftes, samt hvordan ulike statlige finansieringsordninger får ulike konsekvenser for teatrene. Vel hjemme igjen valgte jeg høsten 2007 å følge forelesningene til Sidsel Graffer i ”Teater- og kulturpolitikk” ved Universitetet i Oslo, for også å få et ”norsk” perspektiv på området. Jeg syntes det var interessant å se hvordan norsk kulturpolitikk har utviklet seg i årenes løp, samt i hvor stor eller liten grad politikken influerer kulturen eller omvendt. Samtidig hadde jeg øvrig europeisk, og særlig britisk, kulturpolitikk i bakhodet, som et sammenligningsgrunnlag. Denne problemstillingen ønsket jeg å utforske videre, og har i sin helhet dannet bakgrunnen for videreutviklingen av tematikken i denne masteroppgaven.

1.1 Forskningsprosjekt

I denne oppgaven vil jeg drøfte hvordan teatrets repertoar påvirkes av statlig støtte og offentlige bevilgninger, og de konsekvenser bevilgninger til norsk scenekunst får.

Den stadig tilbakevendende debatten i media, og blant politiske partier, om hvorvidt det bør gis statlig støtte til kultur, deriblant teater, har inspirert problemstillingen i denne oppgaven. Argumenter som at kulturen, deriblant teatrene, for å ha livets rett, må kunne være

selvfinansierende¹ har blitt satt opp mot argumenter om at teater, som opplevelse og kulturarv, er en så viktig del av folks livskvalitet og identitet, at det krever et politisk og offentlig engasjement² – det kan ikke styres av markedskrefter alene.

Dette, sammen med tanken om teatret som folkeopplyser og et viktig bidrag til allmenndannelsen, har også vært bakgrunnen for den økonomiske støtte som har kommet teatrene til gode de siste tiårene, etter at det første offentlige initiativet om å yte økonomisk bistand, og implementere teatrene i en nasjonal kulturpolitikk, kom i 1935.³ Frem til dette tidspunktet hadde teatrene måttet klare seg ved hjelp av egne spilleinntekter.

Debatten, om teatrenes rett til statlig støtte, ledet meg videre til spørsmål omkring hvordan situasjonen hadde vært for teatrene i dag, dersom de ikke hadde mottatt statlig støtte – hadde de kunnet klare seg, og hvilket repertoar hadde de da hatt? Dette er imidlertid et komplisert spørsmål som vanskelig kan la seg besvare, ettersom det blir rent hypotetisk. En måte å angripe problemstillingen på kunne ha vært å gå tilbake til tiden før 1935, for å se hva slags teater man hadde før statsstøtten kom, men dette ville gitt et dårlig sammenligningsgrunnlag ettersom profesjonelt teater på den tiden var både relativt nytt og ukjent for folk flest i Norge,⁴ eksisterte i liten skala i forhold til i dag, samt at det generelle samfunnsbildet så helt annerledes ut på den tiden enn nå i dag. En annen måte å angripe problemstillingen på kunne vært ved å ta utgangspunkt i dagens private teatre, men repertoarvalget ved disse syntes rett og slett å være for åpenbart. Revy, musikal og stand up er gjengangerne på private scener, som for eksempel Chat Noir, Edderkoppen, Christiania Teater og Latter. Med dette som utgangspunkt hadde konklusjonen av en slik sammenligning av private og statlig støttede teatre, med stor sannsynlighet, og uten å være for påståelig, blitt at teatrene uten statlig støtte ville måtte velge et langt mer kommersielt repertoar for å overleve, slik altså situasjonen er ved dagens private teatre.

For å kunne vurdere spørsmålet hvordan teatrets repertoar påvirkes av statlig støtte og offentlige bevilgninger, fant jeg det mest hensiktsmessig å se på hvilket grunnlag det gis statsstøtte til teatrene, hva som er intensjonen med den, og hvilke betingelser som har blitt satt

¹ Frp.no: *Fremskritpartiets prinsip- og handlingsplan 2005-2009*, http://www.frp.no/no/Vi_mener/ (Nedlastet 20.03.2011)

² Jf. Arbeiderpartiet.no: *Solidaritet. Arbeiderpartiets program 2005-2009*: <http://www.arbeiderpartiet.no/Aktuelt/Nyhetsarkiv/Partiet/Partiprogram/Temaer/Kultur> (Nedlastet 20.04.2009)

³ Teaternevdnen ble oppnevnt av Kirke- og undervisningsdepartementet

⁴ Store Norsk Leksikon, [Svend Erik Løken Larsen](#) / [Knut Ove Arntzen](#): ”Landets første profesjonelle scene var Johan P. Strömbergs Christiania offentlige Theater som åpnet 1827 etter at det tidligere bare leilighetsvis var gitt offentlige forestillinger, oftest av utenlandske turnéselskaper”, <http://www.sn1.no/Norge/teater> (Nedlastet 26.04.2009)

for å kunne motta denne? Deretter åpnet spørsmålet om hvordan teatrene forvalter statsstøtten de mottar, og om - basert på forutsetningene for den statlige støtten, teatrene med sitt repertoar gjenspeiler disse målsetningene? Har teatrene, ved valg av repertoar, tatt hensyn til statens betingelser for støtten? Er repertoaret en konsekvens av statlige målsetninger og bevilgninger, eller er det slik det er på tross av statlige målsetninger og bevilgninger? Hvilke andre årsaker kan være utslagsgivende for at repertoaret blir som det blir?

I utgangpunktet er det nærliggende å tro at statlig støtte gir teatrene større kunstnerisk frihet – frihet til blant annet å velge det repertoaret de ønsker. Likevel er det mange som hevder at den scenekunstopolitikken som føres i dag har bidratt til et lite dristig og nyskapende teater innenfor institusjonene, at det først og fremst er lagt vekt på tradisjonsrettet og publikumsvennlig teater, stikk i strid med det man skulle tro hensikten bak et statlig støttet teater skulle være. Teatersjef Bjørn Heiseldal, ved privateide Thalia Teater, er en av de som har kritisert de offentlige teatrene for å være for kommersielle, og for å forsøke å satse i samme retning som privatteatrene, blant annet ved å sette opp kjente musikalene.⁵

1.2 Problemstilling

Hovedproblemstillingen for denne oppgaven er følgende: *Hvordan påvirkes Nationaltheatrets repertoar av statlig støtte og offentlige bevilgninger? - Konsekvenser av bevilgninger til norsk scenekunst.*

Jeg har valgt å ta for meg Nationaltheatrets repertoar perioden 1995-2006. Årsaken til at jeg har valgt å begrense oppgaven til kun å ta for meg Nationaltheatret er følgende: For det første har staten tatt et særskilt finansielt ansvar for dette teatret, i tillegg til Den Nationale Scene, Det Norske Teatret, samt statsinstitusjonen Riksteatret. Disse får til sammen hele det offentlige tilskuddet fra staten, i alt fikk de ca. 288 millioner kroner i 2003.⁶ For det andre har Nationaltheatret en særskilt posisjon blant teatrene i form av å ha vært en viktig del av nasjonsbyggingen, samt et teater som skal ivareta den norske kulturarven. Teatret informerer selv på sin nettside om at

Ønsket om å etablere et teater for norske dramatikere og scenekunstnere var en selvsagt del av nasjonsbyggingen og løsrivelsen fra Sverige rundt forrige århundreskifte, en prosess som munnet ut i unionsoppløsningen i 1905. Statuene av Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson troner fortsatt foran

⁵ Aftenposten 25.02.08: http://www.aftenposten.no/kul_und/article1521038.ece

⁶ Regjeringen.no: St.meld. nr. 48: 2002-2003, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/20022003/Stmeld-nr-48-2002-2003-/8/2.html?id=432761> (Nedlastet 12.03.2009).

hovedinngangen. Sammen med Ludvig Holberg har disse to nasjonale ikonene også navnene gravert på fronten av teaterbygningen.⁷

Nationaltheatret som bygning er også i seg selv unik, og et nasjonalt klenodie der den ligger sentralt plassert i Studenterlunden, midt mellom Stortinget og Slottet. Nationaltheatret er dessuten Norges største teater.⁸ Denne særskilte posisjonen blant norske teatre danner også bakgrunn for at Nationaltheatret er en ettertraktet og prestisjefull arbeidsplass blant norske skuespillere, samtidig som det henger høyt å få oppført et stykke ved teatret.

Valg av tidsrommet 1995-2006 har sammenheng med at jeg opprinnelig begynte å forberede arbeidet med oppgaven i 2006, og derfor valgte den tidsperioden som var nærmest i tid. Samtidig burde en periode på ti år være tilstrekkelig lang nok, til at det var mulig å danne seg et reelt bilde av Nationaltheatrets repertoar. Det var heller ikke til å komme bort i fra at akkurat perioden 1995-2006 var en spennende og betydningsfull periode ved Nationaltheatret, som det virket interessant å studere nærmere.

2. Nationaltheatret 1995-2006 – fra skuespillerdrevet teater til regiteater

I april 1992 ble Ellen Horn ble konstituert som teatersjef ved Nationaltheatret etter Stein Winge, og hun ble sittende i stillingen frem til våren 2000. Under Winge opplevde teatret en økonomisk nedtur, og ansettelsen av Horn bidro til en viktig endring ved teatret, som stabiliserte dette både kunstnerisk og økonomisk. Horn satset på et bredt repertoar ”*preget av Ibsen og komedier, men også av friske kunstneriske crossover – og nysatsinger som Knut Hamsun/Yngve Sundvors Sult, Kjell Askildsen/Ole Anders Tandbergs Et deilig sted og Petter S. Rosenlunds Stor stue for ingenting.no*”⁹ Hun satset også på en stjernespekket rollebesetning, ”bl.a. ved hyppig bruk av stjerner som Sverre Anker Ousdal, Kjersti Holmen og Nils Ole Oftebro i hovedrollene”¹⁰, og hun videreutviklet og befestet Ibsenfestivalen.

Ellen Horn ble utnevnt til kulturminister i regjeringen Stoltenberg i mars 2000, og Eirik Stubø overtok sjefsstolen ved Nationaltheatret etter henne, og ble sittende til 2008. Stubø representerte også noe nytt ved Nationaltheatret - i Klassekampen skrev Therese Bjørneboe at hans ansettelse etter manges oppfatning markerte ”*et brudd med den gamle «stolleken».* *Det vil si at en håndfull personer på 50 pluss, ambulerte mellom sjefsstolene ved regionteatrene,*

⁷ Nationaltheatret.no: http://www.nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Om_oss/ (Nedlastet 08.05.2009)

⁸ Nationaltheatret.no: http://www.nationaltheateret.no/Nationaltheateret/Om_oss/ (Nedlastet 05.05.2009)

⁹ Store Norsk Leksikon. http://www.snl.no/nbl_biografi/Ellen_Horn/utdypning (Nedlastet 18.5.2011)

¹⁰ Ibid.

Oslo Nye og Nationaltheatret.”¹¹ Stubø introduserte *Samtidsfestivalen* som skulle gå annethvert år ved teatret, og fikk mye skryt for sin sjefsperiode og for å bidra til et nyskapende og samtidsorientert teater.

Perioden 1995-2006 markerer i teorien to ulike perioder ved Nationaltheatret. Ellen Horns sjefsperiode kan sies å representere et bredt repertoar preget av mer kommersielle interesser, mens Eirik Stubøs periode betegner en ny *gullalder*¹² med et mer innovativt teater. Nåværende teatersjef ved Nationaltheatret, Hanne Tømte, har også uttalt at Nationaltheatret utviklet seg fra å være skuespillerdrevet under Ellen Horns tid, til å bli mer regidrevet under Eirik Stubø.¹³

Et spørsmål som dukker opp i denne sammenheng, er om det er forskjell på teori og praksis – er det mulig å dokumentere de påståtte repertoarmessige forskjellene mellom Ellen Horn og Eirik Stubø? Som teatersjef ved Nationaltheatret vil man blant annet arbeide innenfor et visst rammeverk, i et system med et fast ensemble, en stor Hovedscene å fylle, samt visse forventninger knyttet til repertoar og økonomisk inntjening. I hvilken grad er det mulig for en teatersjef å påvirke repertoaret innenfor en institusjon som Nationaltheatret? Og i den grad han/ hun har påvirkningskraft – hvilket utslag av dette kan la seg påvise via teatrets repertoar?

2.1 Begrensninger

Avhandlingen vil som nevnt begrenses til å gjelde Nationaltheatret, perioden 1995-2006. Det hadde også vært interessant å se nærmere på et annet institusjonsteater, som Den Nationale Scene, eller for eksempel Black Box Teater, som årlig mottar statstilskudd,¹⁴ for å få et bredere sammenligningsgrunnlag. Dette lar seg imidlertid ikke gjøre av hensyn til oppgavens omfang.

¹¹ Bjørneboe, Therese. ”Gullalder på Nationaltheatret.” Klassekampen, 30.3.2007, http://www.klassekampen.no/44791/mod_article/item (Nedlastet 18.5.2011)

¹² Nationaltheatret.no. Regissør Halvdan Christensen overtok sjefsstolen etter Vilhelm Krag i 1911. Med ham starter det som gjerne kalles teatrets ”gullalder” hvor teatret opplevde en periode med kunstnerisk og økonomisk suksess. http://nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Om_oss/Nationaltheatrets_historie/ (Nedlastet 19.5.2011)

¹³ Nationaltheatret.no. http://nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Spilleplan/b7zFFBB7Z9S_VTT9xE2N13jIpwBfQ5z.ips (Nedlastet 18.05.2011)

¹⁴ Det er en rekke teatervirksomheter som mottar årlige statstilskudd uten at det er stilt krav til omfanget av det regionale tilskuddet. For 2003 er det i Kultur- og kirkedepartementets budsjett avsatt rundt 28 millioner kroner til disse virksomhetene, direkte eller gjennom Norsk kulturråd. Flere av disse virksomhetene har også store faste tilskudd fra vedkommende region. Regjeringen.no: St.meld. nr. 48: 2002-2003: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/20022003/Stmeld-nr-48-2002-2003-/8.html?id=432759> . Nedlastet 20.03.2009

Avhandlingen vil videre begrenses til å ta utgangspunkt i de betingelsene som Kultur- og Kirkedepartementet stiller for bevilgninger til scenekunstmrådet, og de målsetningene som er satt for dem:

Hovedmålene for bevilgningene på scenekunstmrådet er å gjøre scenekunst av høy kvalitet tilgjengelig for flest mulig, fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse, med forutsetning om at tilskuddsmottaker målretter virksomheten og utnytter ressursene best mulig.¹⁵

3. Statens tildelingskriterier

Departementets hovedmålsetning danner premissene for statlig støtte til Nationaltheatret, og må således vurderes i forhold til hvordan støtten anvendes.

Hovedmålsetningen er ambisiøs og omfattende, og en nærmere definering er nødvendig. For det første - hva kan betraktes som *høy kvalitet*? Finnes det noen klar målestokk? Mange vil hevde at dette er en smakssak og kommer an på øyet som ser. For det andre - begrepet *kunstnerisk utvikling* er også uklart, det kan innebære så mangt, i tillegg til at det til dels er sammenfallende med begrepet *fornyelse* - *kunstnerisk utvikling* kan også innebære *fornyelse*. Det er nødvendig å se nærmere på hva disse begrepene innebærer, for å kunne få en klar forståelse av departementets målsetning. For å kunne undersøke dette, velger jeg å legge til grunn de vurderingene som ble lagt av Scenekunstutvalget (heretter kalt ”utvalget”) i NOU 2002: 8.

3.1 Fornyelse

Utvalget deler begrepet ”fornyelse” inn i to ulike grupper, ”faglig fornyelse” og ”fornyelse i formidlingen”¹⁶:

- **Faglig fornyelse:** innebærer at scenekunsten skal være en arena som ”utfordrer og bevisstgjør oss om vår egen samtid”¹⁷. Av denne årsak betraktes ikke ”reproduserende virksomhet”¹⁸ som fornyelse.

¹⁵ Regjeringen.no: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/Tema/andre/Scenekunst.html?id=86987>. Nedlastet 29.04.2008.

¹⁶ NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398>. (Nedlastet 24.06.2008).

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

Slik staten formulerer det til institusjonene som mottar statstilskudd, blir målet om faglig fornyelse knyttet til rapportering om bruken av ny, norsk dramatikk/musikkdramatikk og koreografi. Det at det skal rapporteres på antall nye norske verk, innebærer ikke krav om et visst volum produksjoner, eller utvalg, av nålevende dramatikere eller koreografer. Hva som tidsmessig regnes som samtidsdramatikk kan være noe uklart. Det er heller ikke helt klare kriterier for hvilke oppsetninger som rapporteres som «ny norsk dramatikk». All dramatikk som ikke tidligere er oppført, dramatiseringer av eksisterende verk, verk av nålevende dramatikere og koreografer, inngår i begrepet.¹⁹

Utvalget konstaterer at registreringen av ny, norsk dramatikk er ”vilkårlig”²⁰, samt at utvalget, på bakgrunn av hva som innrapporteres som ny norsk dramatikk ikke har ”grunnlag for å vurdere om kravet til institusjonene om bruken av ny norsk dramatikk har bidratt til å nå det overordnede politiske målet om kunstnerisk fornyelse”.²¹

- **Fornyelse i formidlingen:** innebærer at ”tilbudet av scenekunst skal legges til rette for brukerne. Institusjonene som mottar statstilskudd skal drive med formidling både i betydningen distribusjon av scenekunst – og tilrettelegging av tilbudet”.²² Det påpekes også av utvalget at fornyelse også bør ”omfatte det å utforske nye arenaer for scenekunst og at aktørene i sterkere grad oppsøker publikum der de er”.²³

I resultatmålene har departementet valgt å fokusere på repertoaret, og at «*institusjonene skal fremme bruken av ny norsk dramatikk/musikkdramatikk og koreografi*». ²⁴ Resultatmål 2.2 presiserer at kravet om fornyelse og utvikling ikke bare gjelder den skapende virksomheten, men også *formidlingen ved «utprøving av nye ideer og samarbeidskonstellasjoner»*.²⁵

Kort oppsummert innebærer dette at begrepet ”fornyelse” ikke innbefatter reproduksjoner, at man ønsker at nye arenaer skal benyttes og tilbudet tilrettelegges for brukerne, samt at man prøver ut nye ideer og legger vekt på å fremme ny, norsk dramatikk. Spørsmålet som reiser seg er om Nationaltheatret imøtekommer disse kravene om fornyelse, samt hvorvidt bevilgningene som gis til teatrene gir rom for å skape denne formen for fornyelse, rom til å sette opp stykker som ikke har blitt vist før, av ukjente forfattere, og til å ”utforske nye arenaer”?²⁶

¹⁹ NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> . (Nedlastet 19.06.2008)

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

3.2 Tilgjengelighet

Målsetningen om ”tilgjengelighet” vurderes av utvalget som et mål som ”må forstås som en politisk ambisjon om geografisk og sosial utjevning av et bredt tilbud av scenekunst”,²⁷ samtidig som den må forstås som ”et mål om økt bruk av scenekunst totalt og blant definerte målgrupper som barn og unge.”²⁸

Utvalgets tolkning av begrepet ”tilgjengelighet” er svært generell, og sier i prinsippet at man bør ha et scenekunsttilbud som kan nå alle grupper, jf. ”geografisk og sosial utjevning”, samt at man i tillegg har en målsetning om å øke bruken av scenekunst totalt, men også blant de definerte målgruppene. Spørsmålet som reiser seg, er hva dette egentlig innebærer for de aktuelle institusjonsteatrene, i dette tilfellet Nationalteatret? Dersom man, som det fremgår her, skal være ”tilgjengelig for flest mulig”²⁹ - medfører dette en form for tvangstrøye, hvor man opplever krav om å spille gamle ”publikumsvinnere” for å tiltrekke seg flest mulig publikummere? I hvilken grad påvirker en slik målsetning Nationalteatrets repertoar?

Videre er det også en forutsetning fra utvalget at:

For institusjonene som omfattes av mål- og resultatstyringen er det ingen tvil om at staten både er interessert i tilbudet og i bruken av det, totalt og for særlige målgrupper. Det må videre forutsettes at nye publikumsgrupper ikke går på bekostning av det mer etablerte publikummet.³⁰

Med andre ord innebærer målsetningen om tilgjengelighet at man skal nå flest mulig, men likevel ikke la dette gå utover det publikummet man allerede har. Dette er en balansegang det kan være vanskelig å finne, og det er interessant å se hvordan Nationalteatret håndterer denne problemstillingen.

3.3 Målretting og ressursutnyttning

Det settes også som forutsetning for bevilgningene at tilskuddmottaker ”målretter virksomheten og utnytter ressursene best mulig.” Når det gjelder forutsetningene om at teatrene må målrette virksomheten, så er det noe uklart hva som egentlig menes med dette, men jeg velger å anta at hvert teater har en formålsparagraf, eller i alle fall visse målsetninger

²⁷ NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> . (Nedlastet 19.06.2008)

²⁸ Ibid.

²⁹ Regjeringen.no: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/Tema/andre/Scenekunst.html?id=86987>. Nedlastet 24.06.2008.

³⁰ Regjeringen.no: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> . Nedlastet 24.06.2008.

om hva de ønsker å oppnå med teaterdriften. Dette vil bli undersøkt og følgende spørsmål vil derfor bli stilt i forbindelse med dette: Samsvarer departementets målsetninger om fornyelse og tilgjengelighet med Nationaltheatrets egne målsetninger?

Forutsetningen om *ressursutnytting* åpner for spørsmål, ettersom at ordet *ressurs* kan henvise til mange former for kapasitet, som skuespillere, regissører, teknisk utstyr og lignende. I og med at det er snakk om bevilgninger fra departementet, velger jeg å anta at det er utnyttelse av ressurser i form av mottatte pengebevilgninger det er snakk om. Spørsmålet som da stiller seg er følgende: Utnytter Nationaltheatret bevilgningene slik at de samsvarer med departementets krav om fornyelse og tilgjengelighet?

3.3 Høy kvalitet

Utvalget vurderer kvalitetsbegrepet slik at det ikke er mulig å komme med noen entydig definisjon av dette, men at

det politiske hovedmålet om at scenekunsten skal være «... av høy kunstnerisk kvalitet» må forstås som en målsetning om at statens samlede engasjement skal bidra til en kvalitetsheving i feltet, men ikke som et mål som kan følges opp gjennom spesifiserte resultatkrav og nøkkelindikatorer.³¹

Utvalget drøfter likevel, men uten å ville definere kvalitetsbegrepet, ulike ”forutsetninger og aktiviteter som kan legge til rette for, kunstnerisk kvalitet”³², og de gjør en inndeling av kvalitetsbegrepet i to kategorier:

- **Kvalitet i forhold til den oppgaven som skal løses:** ”det må kunne stilles krav til aktørene om å følge opp publikums forventninger om at tilbudet av scenekunst er tilrettelagt på en hensiktsmessig måte og gir dem valget mellom ulike kunstarter og ulike arenaer.”³³

- **Kvalitet i forhold til kunstnerisk profesjonalitet:** Kvalitet som resultat av

håndverksmessig utførelse, faglig fordypning, utvikling og nysgjerrighet og evne til å formidle vesentlige egenskaper knyttet til ulike kunstneriske uttrykk. Den kunstneriske kompetansen forutsetter

³¹ NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> . Nedlastet 24.04.2010.

³² Ibid. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> Nedlastet 29.03.2011.

³³ Ibid. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> Nedlastet 29.03.2011.

at aktørene behersker ulike kunstneriske uttrykksformer og evner å presentere et tilbud av innholdsmessig og formmessig kvalitativ scenekunst.

Når det kommer til bruk av kvalitetsbegrepet i forhold til kunstnerisk kvalitet, så kan man vanskelig hevde annet enn at Nationaltheatret i seg selv er et kvalitetsstempel. Jeg viser her til begrunnelsene jeg ga innledningsvis i oppgaven, om hvorfor jeg har valgt nettopp Nationaltheatret som utgangspunkt, og velger å ikke utdype dette nærmere. Derimot er det mulig å vurderer kvalitet i forhold til den oppgaven som skal løses, med tanke på om *”tilbudet av scenekunst er tilrettelagt på en hensiktsmessig måte og gir dem valget mellom ulike kunstarter og ulike arenaer.”*³⁴ Dette vil jeg se nærmere på underveis i oppgaven.

4. Norsk scenekunstopolitikk – et historisk tilbakeblikk

Norsk kulturpolitisk historie deles ofte inn i tre faser³⁵ – tiden før andre verdenskrig, etterkrigstiden og tiden fra 70-årene og fremover:

1. fase: Før andre verdenskrig anses kulturpolitikken som nærmest ikke-eksisterende, offentlige myndigheter bidro i denne perioden lite til finansieringen av kunst- og kulturformål, noe som kan forklares med en liberalismens sterke posisjon i det politiske miljøet – statlig inngripen og kontroll skulle begrenses. I tillegg befant Norge seg i en økonomisk trang situasjon og man fant det vanskelig å forsvare økonomisk støtte til kunsten, som ble ansett som en elitistisk borgerskapskultur med begrenset publikum³⁶

2. fase: Etterkrigstiden (1945 til ca 1975): man ser en demokratisering av kulturen. Offentlige myndigheter inntok en aktiv rolle både økonomisk og som folkeopplyser – kunsten skulle ut til alle. De tre R’ene, Riksteatret (1949), Riksgalleriet (1953) og Rikskonsertene (1968) ble opprettet i denne perioden som et ledd i å bringe kunst og kultur ut til bygd og by.³⁷

³⁴ Ibid. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> Nedlastet 29.03.2011.

³⁵ Røyseng, Sigrid. *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten – Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Avhandling for dr. Polit. Graden. Institutt for administrasjon og organisasjonsvitenskap. (Universitetet i Bergen 2006), s. 16, https://bora.uib.no/bitstream/1956/2316/1/DrAvh_%20Sigrid_Royseng.pdf (nedlastet 19.11.2007).

³⁶ Velure, Hallfrid: *Estetikk og scenekunstopolitikk : kunstsyn og estetiske tradisjoner på det norske scenekunstheltet sett i lys av kulturpolitiske føringer og prioriteringer*. Hovedfagsoppgave i teatervitenskap. (Universitetet i Bergen 2006). Institutt for kulturstudier og kunsthistorie, s. 68.

³⁷ Regjeringen.no. *St. meld. 47(1996-97), Kunstnarane:* <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/19961997/Stmeld-nr-47-1996-97-/4/7/3.html?id=402399> (Nedlastet 10.10.07).

3.fase: Tiden fra 1970-årene og framover omtales som en desentraliseringsfase eller et kulturelt demokrati. Både ”kulturproduksjon og kulturpolitisk beslutningsmyndighet ble flyttet ut og delegert til aktører på lokalt og regionalt nivå.”³⁸ I tillegg til den profesjonelle kunsten skal nå også amatørvirksomheten privilegeres. Både demokratiseringsfasen og desentraliseringsfasen knyttes til framveksten og utviklingen av den norske velferdsstaten.

I norsk kulturpolitisk historie markerer også året 1935 et viktig vendepunkt. Dette året ble [Teaternevnden](#) oppnevnt av [Kirke- og undervisningsdepartementet](#) med det formål blant annet å utrede spørsmålet om offentlig økonomisk bistand til teatrene, i en tid da de hovedsaklig var avhengig av spilleinntekter. Dette var det første offentlige initiativ til å yte økonomisk bistand og implementere teatrene inn i en offentlig kulturpolitikk.³⁹ Viktig var det også at Teaternevnden fastslo egne kriterier for tildeling av økonomisk støtte hvor de ”konkluderte med at støtteberettigede teatre først og fremst måtte holde et høyt kunstnerisk nivå og deretter være organisert slik at de nådde ut til hele folket”⁴⁰ – noe som også danner grunnlaget for dagens scenekunstopolitikk.

4.1. Dagens scenekunstopolitikk

Etter å ha tatt et historisk tilbakeblikk, så er det naturlig å stille spørsmål ved hvordan de siste års scenekunstopolitiske bilde har sett ut? Norsk scenekunstopolitikk kan sies å være basert på en distribusjonstanke – ideen om å demokratisere kunsten og bringe den ut til folket. Det har vært ført, og føres, en statlig *gaveøkonomi*, som tar utgangspunkt i at staten bidrar fast, basert på en velferdspolitisk begrunnelse om et rikt og mangfoldig kulturtilbud for hele folket, hvor kollektivet har ansvar for enkeltindividets velferd. Tanken om teatret som folkeopplyser og en viktig formidler av felleskulturen står sterkt, og det synes å være en bred kulturpolitisk enighet om at kunsten må støttes for å forhindre at markedskreftene tar overhånd – markedet hverken bør eller kan regulere seg selv(...)

Det er et kulturpolitisk ønske om en scenekunstproduksjon som går ut over det som lar seg betale i et marked – noe som forutsetter et ”*offentlig engasjement og offentlig finansiering, men i former der hverken politikk eller forvaltning overtar styringen – politikken må holde*

³⁸ Røyseng, Sigrid. *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten – Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*, s. 16, https://bora.uib.no/bitstream/1956/2316/1/DrAvh_%20Sigrid_Royseng.pdf (nedlastet 19.11.2007).

³⁹ Regjeringen.no. NOU 2002: 8, *Etter alle kunstens regler – En utredning om norsk scenekunst*: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/3/2.html?id=367343> (Nedlastet 26.3.2009)

⁴⁰ Velure, *Eстетikk og scenekunstopolitikk*, s. 68.

armlengdes avstand.”⁴¹ Den statlige kulturpolitikken skal ikke gå ut over teatrenes autonomi. Likevel er det legitimt at staten i kraft av sin rolle som både eier, myndighetsorgan og bidragsyter, stiller krav til teatrene og kan *”korrigere kursen når det viser seg at institusjonene ikke driver i henhold til fastsatte og omforente mål, uten at en griper til detaljstyring.*”⁴² I St.prp. nr. 1 (2006-2007) settes det også som en strategi og utfordring for institusjonene at de selv må *”bidra til fornyelse og utvikling gjennom samarbeid både med ensembler og frie grupper og med andre institusjoner”*, samt at de kontinuerlig må vurdere *”egen organisasjon og kostnadsstruktur.*”⁴³

4.2 Bevilgninger til scenekunstheltet

Bevilgninger til scenekunstheltet utgjør rundt en femtedel av den samlede statlige bevilgningen til kulturformål, og er den største posten på kulturbudsjettet.⁴⁴ I 2007 ble også Kulturløftet gjennomført, som regjeringens felles prioritering for norsk kulturpolitikk de neste 10 årene, hvor man ønsket å heve kulturens status både som samfunns- og politikkområde. Visjonen er at:

Norge skal være en ledende kulturnasjon som legger vekt på kultur i alle deler av samfunnslivet. Kunst og kultur har stor verdi i seg selv. Samtidig har satsing på kultur stor betydning for andre samfunns mål som næringsutvikling og arbeidsplasser, integrering og inkludering, helse, læring og kreativitet.⁴⁵

På statsbudsjettet for 2007 økte Regjeringen bidragene til teatre over hele landet. Det ble gitt en samlet økning på 17,5 millioner kroner til alle region- og landsdelsinstitusjonene, 7,9 millioner til mindre teatre og ulike tiltak på scenekunstheltet, samt 4,8 millioner kroner til Riksteatret hvorav 1,5 millioner kroner skal gå til utviklingen av samarbeidet med andre teater og frie grupper. Totalt ble det gitt 30,2 millioner mer til scenekunstheltet.

⁴¹ Regjeringen.no. *NOU 2002:8, Etter alle kunstens regler*, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/3/1.html?id=367341> (Nedlastet 27.3.2009)

⁴² Regjeringen.no. *NOU 2002:8, Etter alle kunstens regler*, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/3.html?id=367340> (Nedlastet 26.0.2009)

⁴³ Regjeringen.no, St.prp. nr. 1(2006-2007): <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stprp/20062007/Stprp-nr-1-2006-2007-/7.html?id=213091> (Nedlastet 27.3.2009)

⁴⁴ Regjeringen.no, *NOU 2002: 8: Etter alle kunstens regler*, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/3/3.html?id=367348> (Nedlastet 27.03.2009)

⁴⁵ Regjeringen.no, *Kulturløftet*, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/tema/kultur/kulturløftet/kulturløftets-15-punkter.html?id=270345> (Nedlastet 27.3.2009)

Til tross for at det nå synes å ha vært en generell økt satsning på kulturfeltet de siste årene, så går støtten likevel hovedsaklig til de etablerte institusjonene. Mens de nasjonale institusjonene får dekket hele det offentlige tilskuddet av staten, får region- og landsdelsinstitusjonene, Hedmark Teater, Teater Ibsen, Agder Teater, Rogaland Teater, Haugesund Teater, Hordaland Teater, Nye Carte Blanche, Sogn og Fjordane Teater, Teatret Vårt, Trøndelag Teater, Nordland Teater, og Hålogaland Teater dekket 70 % av tilskuddet fra staten og 30 % fra regionen.⁴⁶

Statens rolle som formidler av norsk scenekunst til folket kan i all hovedsak ses på som en anerkjennelse av institusjonenes sentrale plass i nasjonsbyggingen, og som en del av velferdstanken om folkeopplysning og lik tilgang til kulturelle goder.⁴⁷ Denne tankegangen synes å ligge i bunn for dagens scenekunstopolitikk og danner utgangspunkt for spørsmålet hvorvidt denne er med på å forme teatrene repertoar. Har de føringene som staten legger på teatrene gjennom økonomistyring, og målet om tilgjengelighet for flest mulig, bidratt til en ”institusjonenes estetikk” hvor repertoaret er tradisjonsrettet og publikumsvennlig, men lite dristig og nyskapende?⁴⁸

5. Kunstens autonomi

Prinsippet om *en armlengdes avstand*⁴⁹ står sentralt i norsk kulturpolitikk i dag, og baseres på en forståelse av kunsten som autonom. Ut i fra denne forståelsesformen betraktes kunsten som en sfære som følger egne lover og regler, og som må vurderes ut i fra egen verdi. Kunsten skal ikke gjøres til gjenstand for økonomiske, juridiske, moralske eller pedagogiske vurderinger, og heller ikke overlates til et marked, men må leve på egne premisser. Det skal ikke være bindinger mellom politiske institusjoner og kunsten, men være nettopp *en armlengdes avstand*.

Det paradoksale med dette prinsippet er at det på den ene siden stilles betingelser fra departementet om at teatrene skal være tilgjengelig for flest mulig, og at man skal fremme

⁴⁶ Regjeringen.no, *St.prp.nr.1 (2002-2003)*, <http://www.regjeringen.no/Rpub/STP/20022003/001KKD/PDFA/STP200220030001KKDDDDPDFA.pdf> S. 86-87 (Nedlastet 27.3.2009)

⁴⁷ Regjeringen.no, *NOU 2002: 8*, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/3.html?id=367340> (Nedlastet 23.4.2009)

⁴⁸ Velure, *Estetikk og scenekunstopolitikk*, s. 109.

⁴⁹ Regjeringen.no, *NOU 2002: 8*, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/nouer/2002/nou-2002-8/4.html?id=367360> (Nedlastet 23.4.2009)

*”kunstnerisk fornyelse og utvikling”*⁵⁰ for å motta statsstøtte, mens man på den andre siden sier at kunsten skal være autonom. Med andre ord er der altså lagt økonomiske og juridiske føringer for hvordan teatrene skal tilrettelegge sin virksomhet, for å være berettiget statsstøtte, samtidig som man sier at kunsten skal leve på egne premisser... Denne problematikken tar også Nationaltheatret for seg, i sitt strategidokument⁵¹ fra 1996, hvor de beskriver nettopp utfordringen som ligger i grensen mellom å skulle være *”nasjonal kulturinstitusjon og levende kunstnerverksted, tradisjonsbærer og nyskaper”*.⁵²

Sosiologen Svein Bjørkås er en av de som har kommet med kritikk omkring den statlige forvaltningen av kulturpolitikken, og har hevdet at man ved denne får resultater som er nettopp de motsatte av de man ønsker å oppnå. I stedet for å bidra til kunstnerisk nyskaping og mangfold, trekker den i samme retning som markedet, det vil si mot kunstnerisk ensretting, noe som får fatale konsekvenser for kunsten ved at *”de nesten helt gjennom offentlig finansierte kunstinstitusjonene framstår som om de var markedsaktører”*.⁵³ Dette synspunktet vil bli vurdert nærmere ved å se på i hvor stor grad kravene om inntjening påvirker teatrets repertoar – ser de seg nødt til å bedrive publikumsfrieri for å nå disse?

6. Anvendt metode

Den har vært vanskelig å finne en egnet metode for utarbeidelse av denne oppgaven. Spørsmålene omkring teatrets repertoar, statlig støtte og offentlige bevilgninger er komplekse og berører ulike fagområder, også utenfor teatervitenskapen. Førsteamanuensis ved Universitetet i Bergen, Knut Ove Arntzen, bruker begrepet *”kunstfaglig kontekstualisering”*⁵⁴ for å beskrive situasjonen når man beveger seg mellom det kunstfaglige og det kulturpolitiske, hvor både bruk av teori, kulturpolitiske dokumenter og forskning, samt eget feltarbeid (i form av blant annet samtaler med aktørene) står sentralt. Arntzen benytter selv denne metoden i sin evaluering av Kulturrådets Rom for kunst- program, og tilsvarende synes da å kunne anvendes for denne oppgaven også. Det vil være nødvendig å søke kildemateriale innenfor både teaterhistorie, teatersosiologi, sosialøkonomi og kulturpolitikk.

⁵⁰ Regjeringen.no, NOU 2002: 8, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/nouer/2002/nou-2002-8/5.html?id=367398> (Nedlastet 23.4.2009)

⁵¹ Nationaltheatrets strategidokument. 1996. S 2.

⁵² Nationaltheatrets strategidokument. 1996. S 2

⁵³ Røyseng, *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten*, s. 9, https://bora.uib.no/bitstream/1956/2316/1/DrAvh_%20Sigrid_Royseng.pdf (Nedlastet 31.03.2009).

⁵⁴ Arntzen, Knut Ove: *Rom for en situasjonistisk kunst – Evaluering av Rom for kunst-programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter*, 9. Oslo: Norsk Kulturråd, Rapport nr 32, 2004.. http://www.kulturrad.no/sitefiles/1/fou/rapporter31-35/rapport_32.pdf (Nedlastet 13.11.2007)

Offentlige utredninger, stortingsmeldinger og statsbudsjett vil være sentrale kilder for å kunne se hvilke kulturpolitiske grep som har blitt tatt, og som synes å ha blitt vektlagt av den bevilgende myndighet. I tillegg vil Nationaltheatrets arkiv være en viktig resurs, og bidra med oversikt over repertoar, antall oppsetninger, bruk av dramatikere og regissører. Aktuelle debattinnlegg, artikler og analyser i aviser og fagtidsskrifter på scenekunstrområdet vil også bli brukt for å kunne gi et perspektiv på aktuelle problemstillinger og synsvinkler som har vært en del av teater- og kulturdebatten.

Utenom de kilder og ressurser jeg nå har nevnt, så vil bruk av intervjuer være en sentral og viktig del av denne oppgaven. Jeg har valgt å intervju tre personer, tidligere skuespiller og teatersjef ved Nationaltheatret, Ellen Horn, regissør ved Nationaltheatret, Kjetil Bang-Hansen, samt dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare. Bakgrunnen for at jeg har valgt disse tre som intervjuobjektene er teatersjefens rolle som kunstnerisk og administrativ leder for teateret, regissøren som den som skal iscenesette, og dramaturgen som en kunstnerisk eller litterær rådgiver. Alle tre intervjuobjektene har sentrale funksjoner når det kommer til utvelgelsen av teatrets repertoar. Eksempelvis får Nationaltheatret tilsendt stykker fra norske dramatikere og fra teaterforlag, hvorpå dramaturgiatet leser og vurderer disse fortløpende. Ofte kan også regissøren eller teatersjefen komme til dramaturgiatet med ønsker om konkrete stykker, som de har sett eller hørt om fra ulike kanaler. Derifra blir det foretatt ulike vurderinger om hvorvidt et stykke er interessant eller ikke. Avgjørende faktorer i denne vurderingen kan være om dramaturgen føler at dramatikken treffer og berører, om det er gode roller for teatrets skuespillere, og sist, men ikke minst om det er et stoff som regissøren vil ha

det er vanskelig å direkte pådytte en regissør et stoff han eller hun ikke vil ha, eller som han direkte misliker. Det er nødvendig for regissøren å gå på en prøveprosess med en viss entusiasme for dem og det han skal jobbe med. Det er ikke en beslutningsprosess hvor man velger repertoaret først, og så henter inn de som skal gjøre det etterpå. de repertoarvalgene som”.⁵⁵

Jeg har videre basert intervjuene på kvalitativ metode. De tre intervjuobjektene har i forkant fått en liste med spørsmål og informasjon om problemstillingen. Deretter har vi hatt en samtale, et ustrukturert intervju, hvor vi har drøftet de ulike spørsmålene. Intervjuene har vært nødvendige da der ikke har vært egnede skriftlige kilder, og det var påkrevd å samle inn mer data og informasjon, for å kunne forstå hvordan Nationaltheatrets repertoar velges, og de prosesser og vurderinger som ligger bak.

⁵⁵ Personlig intervju med dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare 13.3.2008

Utfordringen ved bruk av kvalitativ metode, og uformelle intervjuer, er at det er en viss risiko at intervjuobjektene ikke svarer ærlig, ettersom de ikke er anonyme - det kan være de svarer det de oppfatter som politisk korrekt. Metoden innebærer også at man som intervjuer blir sittende med store mengder data, og det er tidkrevende og sortere all informasjonen. Samtidig er det en fordel med metoden at intervjuobjektene har mulighet til å forberede seg i forkant, og dermed ikke opplever at de blir stilt til veggs, og ikke kan svare, eller på andre måter føler seg uforberedt på spørsmålene. Denne intervjuformen inviterer også til en mer åpen dialog, og gir intervjuobjektene har mulighet til å utdype sine meninger, samt at man som intervjuer har mulighet til å komme med oppfølgingsspørsmål.

En stor del av denne oppgaven er basert på egen utarbeidelse av statistikk, og analyse av denne. Dette har vært nødvendig for å få en oversikt over Nationaltheatrets repertoar perioden 1995-2006. Bruk av statistikk har også vært nødvendig for å få en oversikt over antall dramatikere, kjønnsmessig fordeling, geografisk tilhørighet og antall urpremierer.

6.1 Teoretisk tilnærming

Et av utgangspunktene for oppgaven er Kirke- og kulturdepartementets hovedmålsetning⁵⁶ for bevilgning til scenekunstmrådet: ”å gjøre scenekunst av høy kvalitet tilgjengelig for flest mulig, fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse, med forutsetning om at tilskuddsmottaker målretter virksomheten og utnytter ressursene best mulig”.⁵⁷ Denne oppgaven vil, som allerede nevnt under kapitlet om problemstillingen, hovedsakelig konsentrere seg om målsetningene om ”fornyelse” og ”tilgjengelighet” - og det overliggende spørsmålet blir hvorvidt disse målsetningene oppfylles av teatrene på grunnlag av det repertoaret de har hatt, samt om de bevilgningene som blir gitt er tilstrekkelige for å kunne imøtekomme dette kravet? Teaterviter og høyskolelektor Hallfrid Velure konkluderer i sin hovedfagsoppgave med at

⁵⁶ Basert på Kirke- og kulturdepartementets hovedmålsetning av 2006, som er innenfor det tidsrommet oppgaven tar utgangspunkt i.

⁵⁷ Regjeringen.no. *Hovedmål for scenekunstfeltet*. Kulturdepartementet, 13.11.2006, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/sok.html?querystring=Hovedm%C3%A5lene+for+bevilgningene+p%C3%A5+scenekunstm%C3%A5det+er+%C3%A5+gj%C3%B8re+scenekunst+av+h%C3%B8y+kvalitet+tilgjengelig+for+flest+mulig,+fremme+kunstnerisk+utvikling+og+fornyelse,+med+forutsetning+om+at+tilskuddsmottaker+m%C3%A5lretter+virksomheten+og+utnytter+ressursene+best+mulig.&navigators=dcdocmonthyeartaxonomy,S,^2006,S,Date+Taxonomy,S,2006&offset=0&sortby=default&filters=+parentpageid,545,+,showforlanguage,nb,%,%3C%3Edcdate,min,2011-11-14T12:16:59Z,+,dctypestatus,gyldig,+,dctypename,!underside&hits=20&searchview=governmentnbsppublished&solution=ministry&lang=nb&id=87058> (Nedlastet 11.11.11)

de fem største institusjonene er så estetisk ensrettet at man kan snakke om en ”institusjonenes estetikk”. Disse institusjonene konsentrerer seg om ensartede scenekunstneriske elementer i sine produksjoner, og dette må forstås som en ensartet scenekunstforståelse.⁵⁸

Denne påstanden vil det være interessant å se på, særlig i forhold til spørsmålet om fornyelse.

I likhet med Velure stiller også Arntzen seg kritisk til institusjonsteatrenes evne til å være nyskapende, samtidig som han hevder at noe av årsaken til at det er slik, er myndighetenes krav om inntjening:

De store teatrene og kunstmuseene med sine etter hvert «tungrodd» apparater er blitt mindre egnet for å fremme ny og eksperimenterende kunst, særlig etter at det fra politisk hold blir stilt så store krav til inntjening at det smale langt på vei er blitt for dyrt.⁵⁹

Denne oppfatningen av institusjonsteatrenes repertoar, som ensartet og lite fornyende, synes også finnes hos sosiologen Svein Bjørkås:

Institusjonene er gjennomgående relativt tradisjonelle i sin programmering. Og de er også i større grad enn det frie feltet nasjonalt orientert i sitt arbeid. Ettersom at det er store ressursmessige forskjeller mellom den institusjonsbaserte kunsten og den prosjektorienterte, innebærer det at de offentlige ressursene til kunstfeltet i større grad stimulerer tradisjonskunst og mainstream-produksjoner enn hva tilfellet er med de mer samtidss- og nyorienterte yringsformene.⁶⁰

Bjørkås går her direkte på problemstillingen i denne oppgaven – om statlig støtte og offentlige bevilgninger får konsekvenser for teatrets repertoar, når han hevder at offentlige ressurser stimulerer til tradisjonskunst og mainstream-produksjoner. Derimot sies det lite om - og virker noe uklart, både fra Bjørkås og Arntzens side, hva som kan karakteriseres som fornyende, ikke ensrettet eller utradisjonelt teater.

I en artikkel i Bergens Tidende hevder derimot Velure at institusjonenes estetikk særlig kommer til uttrykk gjennom hvordan man ”forholder seg til tekstens plass i scenekunsten og hvilken holdning de har til rommets betydning i forestillingen. Det gjelder imidlertid også hvordan de organiserer sin scenekunstproduksjon”⁶¹ Videre hevder Velure at denne estetikken er til hinder for et estetisk mangfold, og dermed bidrar til å skape en ensformig

⁵⁸ Velure, *Estetikk og scenekunstopolitikk*, s. 3, <http://www.hit.no/main/content/download/48257/403636/file/Velure.pdf> (Nedlastet 31.03.2009)

⁵⁹ Arntzen, Knut Ove: *Rom for en situasjonistisk kunst – Evaluering av Rom for kunst-programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter*, s. 8. Oslo: Norsk Kulturråd, Rapport nr 32, 2004.. http://www.kulturrad.no/sitefiles/1/fou/rapporter31-35/rapport_32.pdf (Nedlastet 13.11.2007)

⁶⁰ Bjørkås, Svein, 2002. ”Makt og organisasjon i norsk kunsthv” i *Kultur – produksjon, distribusjon og konsum*. Kulturstudier nr 26. Redigert av Svein Bjørkås, Kristiansand: Høyskoleforlaget, s. 74.

⁶¹ Velure, Hallfrid. *Tør DNS å utfordre status quo?* Bergens Tidende.no, 30.03.2006. <http://www.bt.no/meninger/kronikk/article256758.ece> (nedlastet 16.04.2009)

scenekunst innen institusjonene. Hennes teorier omkring nettopp tid, rom og organisering vil være en innfallsvinkel for min vurdering av den evne til fornyelse Nationalteatret har vist i tidsrommet 1995-2006. Dette vil også ses på i sammenheng med departementets krav om tilgjengelighet for flest mulig - er den påståtte "institusjonenes estetikk" en konsekvens av tilgjengelighetskravet? Er det slik at det er kun en viss type forestillinger som tiltrekker seg publikum og som man mener kan ha bred appell, eller er det helt andre bakenforliggende årsaker til at repertoaret blir slik det blir, som for eksempel de høye kostnadene ved innkjøp av ny norsk dramatikk contra utenlandsk dramatikk?

Sosialøkonomene Løyland og Ringstad har også oppfatninger omkring teatrets repertoar - eller estetikk, og fremlegger i sin rapport, *Produksjons- og kostnadsstruktur i norske teatre*, blant annet en teori om at: "Institusjonene, i motsetning til (eller i hvert fall i større grad enn) sentrale myndigheter legger vekt på institusjonsansattes velferd, og at dette i noen grad kan gå ut over hvor mye kunst en får ut av et gitt budsjett"⁶² Også teaterforskeren Knut Nygaard tar for seg lignende problematikk og hevder at:

Når vi får en stagnasjon i teatrene, er det ikke bare fordi de får mindre og mindre å rutte med til å skape forestillinger, men også fordi mer og mer går til faste kostnader. Konsekvensen blir at man utnytter ressursene for dårlig, blant annet fordi man må kutte ned på antallet oppsetninger⁶³

Både Løyland, Ringstad og Nygaard antyder her at teatrene nedprioriterer det kunstneriske - til fordel for de ansatte, samt at de ressursene som er utnyttet for dårlig. Dette er en påstand det er interessant å se nærmere på, i forhold til hvordan bruken av et fast ensemble påvirkerteatrets repertoar.

Det er i det hele tatt få som tar institusjonsteatrene og deres repertoarvalg i forsvar, et unntak er tidligere teatersjef ved DNS, Morten Borgersen, som hevder følgende i en artikkel på Scenekunst.no: "Jeg kan ofte oppleve en ensartet estetikk innenfor det frie scenekunstheltet og dessuten er tekst som grunnlag blitt tydeligere innen norsk fri scenekunst"⁶⁴

Foruten spørsmålet om teatrene er i stand til å oppfylle de kravene som departementet stiller til dem, er et annet spørsmål i problemstillingen hvorvidt disse kravene, og den statlige støtten som gis, bidrar til å legge press på teatrene om å måtte prestere, eller om ordningen tvert i mot

⁶² Løyland, Knut og Vidar Ringstad. 2002. *Produksjons- og kostnadsstruktur i norske teatre*. Arbeidsrapport nr. 05. Telemarksforskning i Bø. S. 29

⁶³ Nygaard, Jon. 1991. *Teatret i norsk kulturpolitikk i 1980-årene*. Oslo. Universitetet i Oslo, Institutt for Teatervitenskap. S. 102.

⁶⁴ Borgersen, Morten. *Myten om status quo i norsk teater*. Scenekunst.no, 06.04.2006. http://www2.scenekunst.no/artikkel_2285.nml (nedlastet 15.04.2009)

fungerer som en hvilepute i form av et man kan tillate seg å være ”litt slapp” – pengene er jo der allerede og kommer neppe til å forsvinne? Det er lite som tyder på at det vil bli foretatt sanksjoner ovenfor teatrene dersom de ikke presterer og oppnår målsetningene.

Scenekunstinstitusjonene er i stor grad regulert av mål- og resultatstyring – noe som innebærer en form for disiplinering hvor man må dokumentere sin virksomhet godt. Likevel er det i følge sosiolog Sigrid Røyseng lite konsekvens mellom belønning og straff i form av at teatrene *”premieres hvis det går bra og straffes om det går dårlig, slik en nidkjær gud som ser alt og vet alt, ville ha straffet eller belønnet”*⁶⁵

Synet på teatret som folkeopplyser og formidler av en felles kultur har stått sterkt i Norge de siste tiårene: *”Kravet om lik rett til et bredt og høyverdig teatertilbud var kommet på dagsorden og har siden vært en av de viktigste pådriverne for et stadig voksende offentlig engasjement.”*⁶⁶ Også daværende leder av Norsk Kulturråd, Jon Bing, hevdet tilsvarende at *”det offentlige har et ansvar for kunst. Ikke først og fremst av hensyn til kunstnerne, men av hensyn til landet og landets fremtid.”*⁶⁷ Nettopp dette allmenne kulturkravet – kravet om et teatertilbud tilgjengelig for alle kan det stilles spørsmål ved, og Øyvind Frisvold skriver også om frykten for offentlig medvirkning og *”troen på at den virkelige kunst bare kan skapes av den uavhengige og materielt fattige.”*⁶⁸ Denne teorien refererer til troen på den sultne kunstner, og er nettopp interessant i forholdet til om statlig støtte kan fungere som en *”hvilepute”* for teaterinstitusjonene (jf. spørsmål 2 pkt. 2).

Det er mange aspekter og teorier å ta utgangspunkt i – i forhold til utarbeidelsen av denne oppgaven. Generelt synes det å herske en allmenn oppfatning blant de ulike forfatterne og teoretikerne, om at teaterinstitusjonene er tydelig preget av de forhold og forutsetninger de eksisterer under, og at der foreligger en institusjonenes estetikk – preget av tradisjonskunst og mainstream-teater(...) Det synes også å være en form for uavklart enstemmighet i, at friteatrene har et langt mer nyskapende og mangeartet estetikk(...) Det er denne *”myten om status quo i norsk teater,”*⁶⁹ jeg ønsker å ta for meg – og enten få avkreftet eller bekreftet,

⁶⁵ Løddestø, Julie M. *Norske teatre i ”gaveøkonomi”*. Scenekunst.no., 14.6.2007.
http://www2.scenekunst.no/artikkel_3665.nml Nedlastet 20.11.07.

⁶⁶ NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> .
(Nedlastet 24.06.2008).

⁶⁷ Bing, Jon, 2001. *”Hvordan kan en kunstpolitikk se ut”*, i Lund, Mangset, Aamodt (red), *Kunst, kvalitet og politikk*. Norsk Kulturråd. Rapport nr 22, Oslo, s. 55-75

⁶⁸ Frisvold, Øyvind. *Teatret i norsk kulturpolitikk*. (Oslo. Universitetsforlaget. 1980), 24.

⁶⁹ Borgersen, Morten. *Myten om status quo i norsk teater*. Scenekunst.no, 6.6.2006.
http://www2.scenekunst.no/artikkel_2284.nml Nedlastet 10.11.2011.

gjennom denne avhandlingen ved nettopp å se på konsekvenser av bevilgninger til norsk scenekunst.

7. Statistikk over oppsetninger ved Nationaltheatret 1995-2006

Jeg har valgt å ta for meg Nationaltheatrets repertoar perioden 1995-2006. Begrunnelsene for at akkurat Nationaltheatret er valgt, har jeg gjort rede for i kapitel 2, og jeg utdyper derfor ikke dette nærmere. Oppgavens hovedproblemstilling er - *om Nationaltheatrets repertoar påvirkes av statlig støtte og offentlige bevilgninger?* For å kunne drøfte, og ta videre stilling til, dette, samt de mange andre påstander og spørsmål, som hittil har dukket opp, knyttet til scenekunstopolitikken, Nationaltheatret, og Nationaltheatrets repertoar, så er det nødvendig å benytte statistikk for å kunne få en nærmere oversikt over blant annet antall oppsetninger, antall urpremierer, bruk av samtidsdramatikk og bruk av kvinnelige dramatikere, for å nevne noe. Det har imidlertid ikke vært mulig å finne noen form for ferdig utarbeidet statistikk over Nationaltheatrets repertoar, og det har derfor vært nødvendig å selv påta seg arbeidet med å registrere statistisk materiale, til videre bruk og analyse i denne oppgaven.

7.1 Metode for utarbeidelse av statistikk

Jeg har valgt å inndele statistikken i to perioder, 1995-2000 hvor Ellen Horn var teatersjef, og 2001-2006 hvor Eirik Stubø var teatersjef.⁷⁰ Ved å todele statistikken, vil den ikke bare kunne gi en konkret oversikt over Nationaltheatrets repertoar perioden 1995-2006 sett under ett, men den vil også gi en konkret oversikt over den enkelte teatersjefs repertoarvalg under den tiden de satt i sjefsstolens, slik at det er mulig å lese de individuelle forskjellene ut fra statistikken. Disse dataene vil igjen kunne analyseres og blant annet gi en pekepinn på hvilken reell innflytelse teatersjefene har i forhold til valg av repertoar, og om ansettelse av ny teatersjef faktisk bidrar til endringer i teatrets repertoar?

Jeg bemerker for øvrig, at når jeg videre i den statistiske analysen omtaler Ellen Horn og Eirik Stubøs ”sjefsperiode(r)”, så snakker jeg utelukkende om nevnte to perioder, og ikke deres hele og fulle sjefsperioder ved Nationaltheatret. Det er kun periodene 1995-2000 og 2001-2006 som er grunnlag for min analyse.

⁷⁰ Ellen Horn gikk av som teatersjef våren 2000, og Eirik Stubø overtok, men ettersom at repertoaret blir lagt i forkant av en sesong, finner jeg det mest naturlig å ikke starte på Stubøs periode før 2001.

7.2 Genreinndeling, jf. statistikk 1 og 2

Under utarbeidelse av statistikken over Nationaltheatrets repertoar, ønsket jeg en genreinndeling gjort på bakgrunn av den informasjon som foreligger om oppsetningstype i Nationaltheatrets arkiv, da jeg mente det ville være riktig å følge teatrets egne vurderinger av en oppsetning. Underveis i arbeidet oppdaget jeg imidlertid at informasjonen i arkivet endret seg, og at det dermed ble uoverensstemmelser mellom de opplysninger jeg hadde skrevet ned, og de som på gjeldende tidspunkt lå i arkivet. Jeg så det derfor nødvendig å undersøke årsaken til dette nærmere, samt se på hvilke kriterier som ble lagt til grunn for registrering av oppsetningstype i arkivet. Via en e-post med arkivar Marianne Andersen fikk jeg vite at

forestillingsdatabasen var ny i 2000, og var da bygget videre på det gamle systemet man hadde fra før. Der hadde man ikke like mange muligheter. Så fra 2003 til 2005 var det ulike personer som la forestillinger inn i databasen, og da var det ingen regler for hvordan man skulle gjøre dette. Med andre ord, jeg har selv lagt merke til at det er feil i oppsetningstyper m.m Det er først fra 2007 at man ikke får lagret forestillingen før man har valgt feks oppsetningstype, så jeg har sett at fra forestillinger før 2005 står det anekdote på oppsetningstype fordi det er den som står først.⁷¹

Videre påpeker Andersen at hun som oftest velger å registrere en forestilling som drama ”da jeg synes det er best å ha en åpen holdning til hva stykket er. Ofte er det jo vanskelig å si om et stykke er en tragedie/komedie, da de ofte kan være begge deler. Når jeg bruker drama, så mener jeg at drama kan være både komedie og tragedie.”⁷²

Disse opplysningene gjorde at jeg måtte endre metode for utarbeidelse av statistikken – jeg kunne ikke basere meg på at registrerte opplysninger var korrekte, og jeg kunne heller ikke med sikkerhet vite at jeg, og de som i aktuelle tidsrom var ansvarlig for arkivet, hadde samme oppfatning av hvilken oppsetningstype en forestilling burde registreres under, da der ikke var noen faste maler for dette. Løsningen på denne problemstillingen ble derfor en kontrollgjennomgang av samtlige forestillinger perioden 1995-2006, for å kunne foreta en selvstendig vurdering av disse, og videre opprette egne og egnede kategorier. Jeg har valgt å opprette fem ulike kategorier, disse er som følger:

1. **Samtidsdramatikk:** Norsk og utenlandsk dramatikk skrevet i løpet av de siste 15 år.⁷³

⁷¹ E-post fra Nationaltheatrets arkivar Marianne Andersen, datert 02.12.2010.

⁷² Ibid.

⁷³ Norsk teater- og orkesterforening innhenter årlig en oversikt blant sine medlemmer over uroppføringer og oppføringer av norsk og utenlandsk samtidsdramatikk. Foreningen vurderer samtidsdramatikk for å være dramatikk fra de siste 15 år, og jeg har derfor valgt å benytte samme definisjon. Samtidsdramatikk er her derfor dramatikk skrevet perioden 1980-2005.

2. **Klassikere:** Dramatikk som i hovedsak er å anse som en del av kanon, eller som må kunne betraktes som vel etablert repertoar ved norske og internasjonale scener, som eksempelvis stykker av Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Miller, Wilde og Becket.
3. **Barnestykker:** Dramatikk skrevet med barn og unge som målgruppe. Da Nationaltheatret i aktuelle periode kun spiller klassiske barnestykker, med ett unntak, har jeg ikke sett det hensiktsmessig å utvide denne kategorien ytterligere, og har kun valgt den generelle betegnelsen ”barnestykker”.
4. **Dramatiseringer/ iscenesettelser:** I denne gruppen finner man forfatter- og dikterportrett, diktopplesninger og litterære iscenesettelser – oppsetninger som er basert på en tekst som opprinnelig ikke er beregnet for iscenesettelse.
5. **Annet:** Diverse som ikke passer inn under de andre kategoriene, som musikal, kabaret, farse, lystspill, samt også dramaer som ikke kan kalles verken klassiker eller samtidsdramatikk.

7.3 Gruppeinndeling

Jeg har fordelt dramatikerne i tre grupper - norske, vestlige og ikke-vestlige dramatikere. Begrepet vestlig, og ikke-vestlig har i mange år vært brukt av offentlig forvaltning, så vel som av Statistisk Sentralbyrå (SSB), hvor ”de vestlige land har vært landene i Vest-Europa, Nord-Amerika og Oseania. Resten var ikke-vestlig”.⁷⁴ SSB har sett en slik inndeling som hensiktsmessig, da

informasjon som involverer landbakgrunn, skal presenteres i form av statistikk. Man bør helst unngå å publisere data for inntil 200 enkeltland når datagrunnlaget eller problemstillingen krever langt færre enheter. Når vi skal forstå og forklare fenomener i samfunnet, har vi behov for å forenkle. Land blir ofte gruppert sammen i verdensdelene, men av og til er det behov for enda færre grupper. En todeling er den mest forenklede versjonen av gruppering.

SSB har imidlertid, blant annet i lys av Berlinmurens fall og en Europeisk Union i stadig endring, sett det nødvendig å endre begrepsbruken noe, og bruker i dag følgende gruppering⁷⁵:

1. EU/EØS-land, USA, Canada, Australia og New Zealand⁷⁶

⁷⁴ Statistisk Sentralbyrå: <http://www.ssb.no/vis/samfunnsspeilet/utg/200804/15/art-2008-10-08-01.html> (nedlastet 19.05.2009)

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ I EU- og EØS-land (med flere) inngår: Belgia, Bulgaria, Danmark, Estland, Finland, Frankrike, Gibraltar, Hellas, Irland, Island, Italia, Kypros, Latvia, Liechtenstein, Litauen, Luxembourg, Malta, Nederland, Norge,

2. Asia, Afrika, Latin-Amerika, Oseania utenom Australia og New Zealand, og Europa utenom EU/EØS⁷⁷

Jeg velger imidlertid å fortsatt bruke begrepene vestlig og ikke-vestlig, for enkelhetens skyld, men gjør det da klart at jeg med vestlige dramatikere mener dramatikere fra gruppe 1 og 3, og med ikke-vestlige dramatikere mener dramatikere fra gruppe 2. Jeg har også laget en egen gruppe for norske dramatikere, selv om disse i utgangspunktet hører til under vestlige dramatikere. Dette er for lettere å kunne se hvor mye det legges vekt på norskprodusert dramatik, som er en av målsetningene for den statlige støtten til Nationaltheatret.

7.4 Begrensninger i statistikken

Forestillinger ved Torshovteatret er ikke inkludert i statistikken grunnet at dette har en egen kunstnerisk ledelse (en gruppe skuespillere som søker seg til Torshov) med en felles kunstnerisk profil, samt at gruppen også blir tildelt et eget budsjett.

Forestillinger som er en co-produksjon, konsert, gjestespill e.l. er utelatt fra statistikken. Avhandlingen omhandler kun Nationaltheatrets egne produksjoner. Det skal likevel nevnes at der er gjestespill, som ofte kan foregå på andre språk, og som kan representerer noe annet enn den såkalte institusjonens estetikk. Dramaturg Skare mener likevel det er viktig å påpeke at dette ikke er noe man benytter seg av for å kjøpe seg god samvittighet – *”Nationaltheatret er primært et ensembleteater og ikke en gjestespillscene, og det er ikke det som kommer i tillegg til, men i stedet for vårt faste repertoar som faktisk vil vise om vi innfrir”*⁷⁸. Samtidig er det å spille på Nationaltheatret Hovedscene, snarere enn for eksempel Dansens Hus eller Det Norske Teatret, for mange gjestespillere en viktig ting, hevder Skare – og ”viser at Nationaltheatret som institusjon representerer en verdi i seg selv, som også er en viktig rolle å ivareta”.

Polen, Portugal, Romania, Slovakia. Slovenia, Spania, Storbritannia, Sveits, Sverige, Tyskland, Tsjekkia, Østerrike og Ungarn, samt Andorra, Færøyene, Grønland, Monaco, San Marino og Vatikanstaten.

⁷⁷ Asia med Tyrkia, Afrika, Latin-Amerika, Oseania utenom Australia og New Zealand, og europeiske land utenfor EU/EØS: Albania, Bosnia-Hercegovina, Hviterussland, Kosovo, Kroatia, Makedonia, Moldova, Montenegro, Russland, Serbia og Ukraina.

⁷⁸ Personlig intervju med dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare 13.3.2008

7.5 Hva er en dramatisk tekst?

I arbeidet med statistikken, og hvem som skal innlemmes i denne som dramatikere, så reiser følgende spørsmål seg – hva er dramatikk? Hva skal til for at en tekst skal kunne defineres som en dramatisk tekst? Dette er i og for seg et komplisert spørsmål. Dramatikerforbundets leder Gunnar Germundson skriver følgende

Enhver forfatter av en scenetekst må sies å være en dramatiker, uansett type tekst, enn så lenge teksten er skrevet for iscenesettelse. Og så kan man diskutere om dramatikerens kunnskap kan være det i kraft av at teksten blir framført av noen. Og om teksten som blir skrevet er unik nok til å ha såkalt verkshøyde.⁷⁹

Jeg anser det ikke som relevant å bevege meg dypere inn i denne problematikken, selv om den er interessant i seg selv, men tar med meg som definisjonsgrunnlag, at man er dramatiker ”så lenge teksten er skrevet for iscenesettelse”.

I all hovedsak, så er oppsetningene ved Nationaltheatret basert på tekst som er skrevet nettopp for teater og iscenesettelse, men unntakene finnes. Et eksempel er ”Mitt teaterliv med Henrik Ibsen”, som ble satt opp ved Nationaltheatret i 1995, og som er et forfatterportrett med Knut Wigert som regissør og oppleser. De tekstene det er tatt utgangspunkt i var opprinnelig ikke skrevet for iscenesettelse, selv om de i nyere tid, via Knut Wigerts hånd, likevel ble nettopp iscenesatt. Problemstillingen oppstår i vanskeligheten ved å vurdere hvem som bør krediteres en slik oppsetning. Enda vanskeligere blir det ved iscenesettelser som for eksempel ”Vildmåken Ibsen møter Tsjekhov”, som er utdrag fra tekster av Ibsen og Tsjekhov i Runar Hodnes regi. Er det Ibsen, Tsjekhov eller Hodne som bør krediteres her, eller kanskje alle tre? Uansett hvem man velger, så vil det kunne medvirke til å gi en misvisende og feilaktig statistikk.

Etter en grundig vurdering har jeg funnet det mest riktig å utelate denne typen ”iscenesettelser/dramatiseringer” fra statistikken over dramatikerne (statistikkene 4-7). Det er kun tekster skrevet for iscenesettelser som inkluderes i statistikken, ikke iscenesettelser i form av forfatterportretter, opplesninger og dramatiseringer. Dette valget mener jeg også er korrekt med tanke på Dramatikerforbundets kriterier for medlemskap - tekstforfatterne må ha opphavsrett til sin tekst.⁸⁰ Jeg har ikke kunnet finne at noen av de aktuelle iscenesettelsene er registrert hos Dramatikerforbundet som dramatiske verk, men tar forbehold om mangelfull eller eventuell feilregistrering i arkivet.

⁷⁹ Gunnar Germundson. ”Hva er en dramatiker?” Kulturnett.no:

<http://www.kulturrad.no/sitefiles/1/Scenekunst/GunnarGermundsonforedrag.pdf> (nedlastet 17.3.2011)

⁸⁰ Dramatikerforbundet baserer medlemskap, foruten at man har opphavsrett til teksten, i hovedsak på omfanget av tekster som er produsert. De vurderer ikke kvaliteten på produksjonene eller kvaliteten på teksten som er brukt, det stilles kun et vist profesjonalitetskrav til produksjonene, jf. leder Gunnar Germundson: <http://www.kulturrad.no/sitefiles/1/Scenekunst/GunnarGermundsonforedrag.pdf> S. 4. Nedlastet 21.3.2011.

Jeg synes likevel det er riktig å ta disse iscenesettelsene/dramatiseringene med i tellingen av antall oppsetninger ved Nationaltheatret, og jeg tar de også med i vurderingen av teatrets repertoar, med tanke på hva slags type forestillinger som settes opp ved Nationaltheatret. Jeg utelater de ene og alene i statistikkene over dramatikere, statistikk 4-7.

Fra statistikkene 4-7 har jeg også valgt å utelate elleve dramatikerne som er representert under Nationaltheatrets jubileumsserie i 1999, "Fiin gammel årgang", ettersom at dette ikke er fullstendige forestillinger, men kun utdrag av utvalgt tekst. "Fiin gammel årgang" er videre lagt inn under kategorien "annet", ettersom at de hverken kan sies å passe inn under begrepene klassisk dramatikk eller samtidsdramatikk.

7.6 Tvilstilfeller

Under registreringsarbeidet oppstår det innimellom det jeg vil kalle for *tvilstilfeller*. Et eksempel på dette er Nationaltheatrets oppsetning av "*Den episke Brand*" i 1998. "*Den episke Brand*" ble skrevet av Henrik Ibsen i 1865, men deretter omarbeidet til dramaet "*Brand*".⁸¹ Oppsetningen ved Nationaltheatret er imidlertid registrert som en omarbeidelse ved Morten Jostad. En sjekk i Dramatikerforbundets register forteller meg imidlertid at "*Den episke Brand*" er et verk av Morten Jostad, og at han dermed har opphavsrett til dette verket. Jeg velger derfor å kreditere Morten Jostad for dette verket, under tvil.

Jeg har også valgt å kreditere Mogens Rukov og Thomas Vinterberg som dramatikere for oppsetningen av "*Festen*" i 2003, selv om teksten er bearbeidet av Bo Hr. Hansen og Kjetil Bang-Hansen. Dette er en tekst som er skrevet for iscenesettelse, selv om den opprinnelig var et filmmanus. "*Festen*" var også iscenesatt ved andre teatre før den ble iscenesatt ved Nationaltheatret.

7.7 Samarbeidsprosjekter mellom dramatikere

Et annet problem som oppstår i arbeidet med statistikken, er at det i enkelte tilfeller står oppført to ulike forfattere på et og samme stykke, som ved "*Biografi*" av Toril Goksøyr og Camilla Martens (2002). For å unngå at en slik oppsetning blir registrert to ganger via to ulike forfattere har jeg for eksempel i Statistikk 13 over antall oppsetninger av kvinnelige

⁸¹ Ibsen.net. "*Kronologisk oversikt over Ibsens liv og verk*". Ibsen.net 17.9.2001, <http://www.ibsen.net/index.gan?id=621&subid=0> (Nedlastet 1.4.2011)

dramatikere, registrert Camilla Martens som én forfatter, og deretter satt oppsetningen ”Biografi” i parentes, ettersom at denne allerede er registrert på Toril Goksøyr. Toril Goksøyr og Camilla Martens teller altså som to selvstendige dramatikere, mens selve stykket teller som én oppsetning. Naturlig nok vil dette få den konsekvens at det ikke vil være samsvar mellom antall dramatikere og antall oppsetninger. Dette mener jeg ikke har betydning for utfallet av statistikken, da målsetningen er å finne ut av hva som er representativt for Nationaltheatrets repertoar, og ikke antall oppsetninger i seg selv.

8. Statistikk 1 og 2

Statistikk 1 og 2 tar for seg all egenprodusert dramatikk oppført ved Nationaltheatret perioden 1995-2006, med de begrensninger og unntak som jeg beskrev i foregående kapitel. Statistikk 1 tar for seg første periode, 1995-2000 hvor Ellen Horn var teatersjef, og statistikk 2 tar for seg andre periode, 2001-2006 hvor Eirik Stubø var teatersjef.

Jeg har valgt å inndelegge oppsetningene ved Nationaltheatret i tre kategorier: urpremiere, Norgespremiere og premiere. Med denne inndelingen mener jeg følgende:

- **Urpremiere:** stykket har ikke vært vist tidligere – det er første oppførelse i verden
- **Norgespremiere:** stykket har aldri blitt spilt i Norge tidligere, men i andre land
- **Premiere:** Stykket har blitt spilt tidligere i Norge

Det er Nationaltheatrets eget arkiv som ligger til grunn for vurderingen om det dreier seg om en urpremiere, Norgespremiere eller premiere. Jeg tar forbehold om at det kan være feilregistreringer i arkivet.

Statistikk 1 og 2 inneholder videre også en genrebeskrivelse av hver enkelt oppsetning, som beskrevet i kapitel 7.2.

Statistikk 1: 1995-2000 – Ellen Horn teatersjef

	Urpremiere	Norgespremiere	Premiere
1	"Kirsebærtreet blomstrer i mai" av Arthur Johansen. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Arkadia" av Tom Stoppard. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Trojanerinner" av Euripides. <i>Klassiker</i>
2	"Sverdet og stenen" av Arnulf Øverland. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>	"Donny Boy" av Robin Glendinning. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Folk og røvere i Kardemomme by" av Torbjørn Egner. <i>Barnestykke</i>
3	"Du må ikke sove" av Arnulf Øverland. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>	"Skylight" av David Hare. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Nathan den vise – et dramatisk dikt" av Gotthold Ephraim Lessing. <i>Klassiker</i>
4	"Mitt teaterliv med Henrik Ibsen" av Henrik Ibsen. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>	"Alpeglød" av Petter Turrini. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Faderen" av August Strindberg. <i>Klassiker</i>
5	"Jens Bjørneboe maraton" av Jens Bjørneboe (opplesning av selvvalgte tekster). <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>	"Røde Naser" av Peter Barnes. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Måne for livets stebarn" av Eugene O'Neill. <i>Klassiker</i>
6	"Lykkeland" av Andreas Markusson. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Endelig Ung" av Christian Giudicelli. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Kjære løgnhals" av Jerome Kilty. <i>Klassiker</i>
7	"Barnet" av Jon Fosse. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Den perfekte ektemann" av Oscar Wilde. <i>Klassiker</i>	"Lystige koner i Windsor" av William Shakespeare. <i>Klassiker</i>
8	"Liberate me" av Joshua Sobol. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Kunst" av Yasmina Reza. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Deilige dager" av Samuel Becket. <i>Klassiker</i>
9	"Sonen" av Jon Fosse. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Arkitekten" av David Grieg. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Erasmus Montanus" av Ludvig Holberg. <i>Klassiker</i>
10	"Mor og barn" av Jon Fosse. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Krøplingen" av Martin McDonagh. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Kongsemnerne" av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
11	"Trollspeilet" av Carl Morten Amundsen. <i>Musikal</i>	"Dommen" av Barry Collins. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Vilanden" av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
12	"De tålmodige" av Thorvald Steen. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Stort og smått" av Bohto Strauss. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Reisen til julestjernen" av Sverre Brandt. <i>Barnestykke</i>

13	”Trist og fint” av Tor Jonsson. <i>Kabaret</i>	”Timen da vi ikke visste noe om hverandre” av Peter Handke. <i>Samtidsdramatikk</i>	”Revisoren” av Nikolai Gogol. <i>Klassiker</i>
14	”Østerrike” av Cecilie Løveid. <i>Samtidsdramatikk</i>	”Nerden” av Larry Shue. <i>Farse</i>	”Goldbergvariasjoner” av Georg Tabori. <i>Samtidsdramatikk</i>
15	”Den episke Brand” av Morten Jostad, (omarbeidelse). <i>Klassiker</i>	”Huslæreren” av Jakob Michael Reinhold Lenz. <i>Farse</i>	”Dødsdansen” av August Strindberg. <i>Klassiker</i>
16	”Skammen” av Bergliot Hobæk Haff. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>		”Isbrandt” av Peter Asmussen. <i>Samtidsdramatikk</i>
17	”Sult” av Knut Hamsun. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>		”Måken” av Anton Tsjekhov. <i>Klassiker</i>
18	”Stor stue for ingenting.no! Petter S. Rosenlund. <i>Samtidsdramatikk</i>		”Brand” av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
19	”Draum om hausten” av Jon Fosse. <i>Samtidsdramatikk</i>		”Rosmersholm” av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
20	”Det er sant! Hvert evig ord”. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>		”Hamlet” av William Shakespeare. <i>Klassiker</i>
21	”Et deilig sted” av Kjell Askildsen. <i>Samtidsdramatikk</i>		”Tolvskillingsoperaen” Berthold Brecht. <i>Klassiker</i>
22	”Brått Evig” av Arne Lygre. <i>Samtidsdramatikk</i>		”Reisen til julestjernen” av Sverre Brandt. <i>Barnestykke</i>
23	”Genanse og verdighet” av Dag Solstad. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>		”Faust” av Johan Wolfgang von Goethe. <i>Klassiker</i>
24	”Fortellingen om Peer Gynt” av Henrik Ibsen (bearbeidet av Kåre Conradi). <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>		”Fin gammel årgang/Tante Ulrikke”. Gunnar Heiberg.

25			"Fin gammel årgang/ Agnete" av Amalie Skram.
26			"Fin gammel årgang/Therese" av Nils Collett Vogt.
27			"Fin gammel årgang/På solsiden" av Helge Krogh.
28			"Fin gammel årgang/Kirken" av Nini Roll Anker
29			"Fin gammel årgang/Edmund Jahr av Sigurd Christiansen
30			"Fin gammel årgang/Diktatoren" av Finn Halvorsen.
31			"Fin gammel årgang/Men i morgen" av Nordahl Grieg.
32			"Fin gammel årgang/Agiluf den vise" av Hans Ernst Kinck.
33			"Fin gammel årgang/ Baldvins bryllup" av Vilhelm Andreas Krag.
34			"Fiin gammel årgang/ Anne Pedersdotter" av Hans Wiers-Jenssen
35			"Dyrene i Hakkebakkeskogen" av Torbjørn Egner. <i>Barnestykke</i>
36			"Den stundesløse" av Ludvig Holberg. <i>Klassiker</i>

37			”Vi (d)rømmer i natt” av Lars Steinar Sørbø. <i>Barnestykke</i>
38			”Et dukkehjem” av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
39			”Paul Lange og Tora Parsberg” av Bjørnstjerne Bjørnson. <i>Klassiker</i>
40			”Lang dags ferd mot natt” av Eugene O’Neill. <i>Klassiker</i>
41			”Karusell” av Alex Brinchmann. <i>Lystspill</i>
42			”De unges forbund” av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
43			”Fruen fra havet” av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
44			”Tolvskillingsoperaen” av Berthold Brecht. <i>Klassiker</i>
45			”Reisen til julestjernen” av Sverre Brandt. <i>Barnestykke</i>
Totalt	24	15	45

Statistikk 2: 2001-2006 – Eirik Stubø teatersjef

	Urpremiere	Norgespremiere	Premiere
1	”Salong Saratusta” av Bjørg Vik. <i>Samtidsdramatikk</i>	”Flammefjes” av Marius von Mayenburg. <i>Samtidsdramatikk</i>	”Tro, håp og kjærlighet” av Ödön von Horvath. <i>Drama</i>

2	"Dødsvariasjoner" av Jon Fosse. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Folk og røvere i Kardemommeby" av Torbjørn Egner. <i>Barnestykke</i>	"Woyzeck" av Georg Büchner. <i>Klassiker</i>
3	"Kjæm æiller att!" av Alf Prøysen. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>	"Påske" av August Strindberg. <i>Klassiker</i>	"Tartuffe" av Jean Baptiste Moliere. <i>Klassiker</i>
4	"Biografi" av Toril Goksøyr og Camilla Martens. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Siste dagers hellige" av Neil Labute. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Nokon kjem til å komme" av Jon Fosse. <i>Samtidsdramatikk</i>
5	"Nansens sønn" av Henrik Mestad. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>	"Det kalde barnet" av Marius von Mayenburg. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Stykke uten tittel" av Anton Tsjekhov. <i>Klassiker</i>
6	"Terje Vigen" av Henrik Ibsen. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>	"Ukjent antall" av Cheryl Churchill. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Langt borte" av Cheryl Churchill. <i>Samtidsdramatikk</i>
7	"Vild-måken Ibsen møter Tsjekhov" – tekster av Ibsen og Tsjekhov. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>	"Terrorisme" av Vladimir Presnjakov. <i>Samtidsdramatikk</i>	"De tre musketerer" av Alexandre Dumas. <i>Klassiker</i>
8	"Tre stemmer" av Gyrid Axe Øvsteng, Liv Heløe, Kim Atle Hansen. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Speer" av David Edgar. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Den udødelige historie" av Karen Blixen. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>
9	"Mikromani" av Nikolaj Fobenius. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Demokrati" av Michael Freyn. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Hva dere vil (Helligetrekongersaften)" av William Shakespeare. <i>Klassiker</i>
10	"Antikvarietet" av Jo Strømgren. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Et spansk stykke" av Yasmina Reza. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Kjærlighetens slaver" av Knut Hamsun. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>
11	"At træde en djevel på halen" av Knut Hamsun (av Toril G. Havrevold). <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>	"Blackbird" av David Harrower. <i>Samtidsdramatikk</i>	"Felen i ville skogen" av Hans E. Kinck. <i>Opplesning av noveller.</i>
12	"Vinterforvaring" av Lars Norén. <i>Samtidsdramatikk</i>		"Medea" av Euripides. <i>Klassiker</i>
13	"Til min mann" av Finn Carling. <i>Samtidsdramatikk</i>		"Hedda Gabler" av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>

14	"Svevn" av Jon Fosse. <i>Samtidsdramatikk</i>		"Tre søstre" av Anton Tsjekhov. <i>Klassiker</i>
15	"Lise L." av Liv Heløe og Kai Johnsen. <i>Samtidsdramatikk</i>		"Lille Eyolf" av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
16	"Melancholia" av Jon Fosse. <i>Samtidsdramatikk</i>		"I de lange netter" av Camilla Collett. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>
17	"En aften med Peer Gynt" av Petter Skavlan, Jan E. Hansen og Toralv Maurstad <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>		"Hærmendene på Hælgeland" av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
18	"Når vi døde vågner" – gjenbruk av Ibsens "Når vi døde vågner" av Henrik Ibsen. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>		"Brødrene Løvehjerte" av Astrid Lindgren. <i>Barnestykke</i>
19	"Alle vil til himmelen" av Kyriakos Chrysostomidis. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>		"Salome" av Oscar Wilde. <i>Klassiker</i>
20			"Hvem er Ernest" av Oscar Wilde. <i>Klassiker</i>
21			"Undset" av Otto Homlung og Tine Thomassen. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>
22			"Sporvogn til begjær" av Tennessee Williams. <i>Klassiker</i>
23			"Kirsebærhaven" av Anton Tsjekhov. <i>Klassiker</i>
24			"Frakt under havet" av Arthur Miller. <i>Klassiker</i>
25			"Babettes gjestebud" av Karen Blixen. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>

26			"Festen" dramatisert av Thomas Vinterberg og Mogens Rukov. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>
27			"Dyrene i Hakkebakkeskogen" av Torbjørn Egner. <i>Barnestykke</i>
28			"Jeppe på bjerget" av Ludvig Holberg. <i>Klassiker</i>
29			"Maria Stuart" av Friederich von Schiller. <i>Klassiker</i>
30			"Teatermakeren" av Thomas Bernard. <i>Samtidsdramatikk</i>
31			"Figaros bryllup" av Pierre Augustin de Beaunarchais. Annet
32			"John Gabriel Borkmann" av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
33			"Fruen fra havet" av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
34			"Departementet" av Lars Årdal. <i>Samtidsdramatikk</i>
35			"Reisen til julestjernen" av Sverre Brandt. <i>Barnestykke</i>
36			"Bekantinnerne" av Euripides. <i>Klassiker</i>
37			"Kongsemnerne" av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>

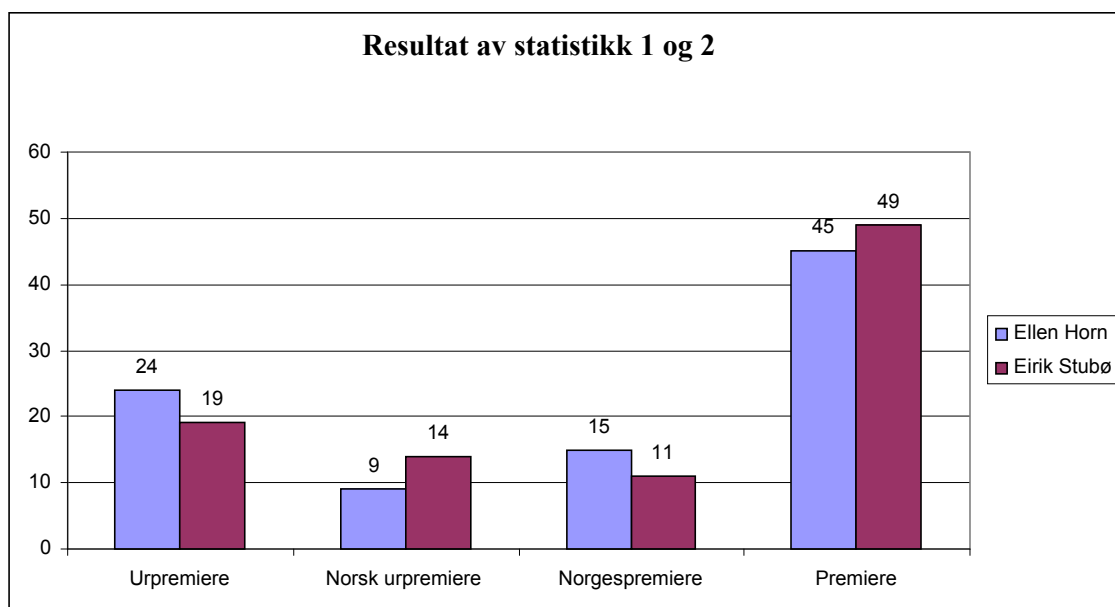
38			"Kreditorer" av August Strindberg. <i>Klassiker</i>
39			"Krig" av Lars Norén. <i>Samtidsdramatikk</i>
40			"Nattergalen" av Hans Christian Andersen. <i>Dramatisering/iscenesettelse</i>
41			"Vente på Godot" av Samuel Beckett. <i>Klassiker</i>
42			"Ashes to ashes" av Harold Pinter. <i>Samtidsdramatikk</i>
43			"Pippi Langstrømpe" av Astrid Lindgren. <i>Barnestykke</i>
44			"Til Damaskus" av August Strindberg. <i>Klassiker</i>
45			"Dødsdansen" av August Strindberg. <i>Klassiker</i>
46			"Blodbryllup" av Federico Garcia Lorca. <i>Drama</i>
47			"Byggmester Solness" av Henrik Ibsen. <i>Klassiker</i>
48			"En tjener for to herrer" av Carlo Goldoni. <i>Klassiker</i>
49			"Folk og røvere i Kardemomme by" av Torbjørn Egner. <i>Barnestykke</i>
Totalt	19	11	49

8.1 Resultat og analyse av statistikk 1 og 2

Statistikk 1 og 2 inneholder informasjon om antall oppsetninger, antall urpremierer, premierer og Norgespremierer, samt forestillingsgenre.

For lettere å kunne lese og analysere Statistikk 1 og 2, har jeg valgt å visualisere resultatet ved hjelp av et stolpediagram, Diagram 1. Jeg har også valgt å trekke ut og legge inn ”Norsk urpremiere”, for lettere å kunne anvende statistikken i analysen videre.

Diagram 1:



Perioden 1995-2006 var der totalt 163 oppsetninger ved Nationaltheatret, basert på de tidligere nevnte begrensninger og unntak jeg har valgt å foreta. Av disse oppsetningene var 84 ved Ellen

Horn og 79 ved Eirik Stubø. Horn og Stubø presenterte derfor et nokså jevnt antall oppsetninger i sine respektive perioder. I og med at antallet oppsetninger er ulikt, noe som for Eirik Stubøs periode kan ha mange årsaker, som for eksempel flere gjestespill, lengre spilleperioder på en forestilling eller lignende, så er det nødvendig å beregne forskjellene prosentvis. Det blir ikke korrekt å hevde at Eirik Stubø hadde 5 færre urpremierer enn Ellen Horn, når han også hadde 5 færre oppsetninger totalt sett... Forskjellene må regnes ut i fra det totale antallet oppsetninger for å gi et korrekt bilde. Ved å gjøre dette kommer det eksempelvis frem at urpremierer utgjorde 24,05 % av repertoaret under Eirik Stubø, og 28,57 % under Ellen Horn. Norgespremierene utgjorde 17,86 % av repertoaret til Ellen Horn, og 13,92 % av Eirik Stubøs. Til sist utgjorde premierene 53,57 % av repertoaret til Ellen Horn og 62,03 % av Eirik Stubøs.

Dersom man ser statistikken i forhold til det å skulle presentere noe nytt, som er sentralt i statens tildelingskriterier, så er det klart at Ellen Horn totalt sett presenterer flest ur- og Norgespremierer, og som i så måte bidrar i størst grad med å bringe inn ny dramatikk ved Nationaltheatret, i alt utgjør dette 46,43 % av repertoaret, mot Eirik Stubøs 37,97 %.

Tallene til tross - dette i seg selv er ikke nok informasjon til å kunne trekke noen videre konklusjon om Nationaltheatrets repertoar, teatersjefenes innflytelse på dette, eller konsekvenser av statens tildelingskriterier - det er nødvendig å utvide statistikken ytterligere. Et spørsmål som reiser seg er hvor mange av urpremierene som presenteres ved Nationaltheatret, perioden 1995-2006, som er ved norske dramatikere? Dette med tanke på departementets målsetning om å "*fremme bruken av ny norsk dramatikk*".⁸² Det er også viktig og relevant, for å kunne få en komplett oversikt over teatrets repertoar, å ta med i statistikken antall kvinnelige dramatikere, contra mannlige, samt bruk av ikke-vestlig dramatikk, contra vestlig og norsk dramatikk. Til sist står det sentralt i denne oppgaven å se nærmere på selve repertoaret, eller valg av genre, for perioden 1995-2006, i lys av den informasjon som nå har blitt samlet. Disse problemstillingene vil utdypes og drøftes i påfølgende kapitler.

9. Kjønnsmessig fordeling blant dramatikerne ved Nationaltheatret, 1995-2006

Det er, som nevnt, nødvendig å utvide eksisterende statistikk, for å skaffe til veie flere opplysninger om Nationaltheatrets repertoar. Jeg har av den grunn opprettet fire nye

⁸² Regjeringen.no. NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> Nedlastet 30.8.2011.

statistikker, som viser oversikt over antall kvinnelige (Statistikk 4 og 5) og mannlige dramatikere (Statistikk 6 og 7) ved teatret perioden 1995-2000, hvor Ellen Horn satt i sjefsstolen, og for perioden 2001-2006, hvor Eirik Stubø var teatersjef. Foruten antall kvinnelige og mannlige dramatikere, så gir disse til sammen også informasjon om antall vestlige, norske og ikke-vestlige dramatikere som var representert ved teatret i aktuelle perioder, samt (basert på statistikk 1 og 2) antall urpremierer.

Statistikk 4: Kvinnelige dramatikere 1995-2000 – Ellen Horn er teatersjef

	Antall oppsetninger	Norske kvinnelige dramatikere	Urpremierer	Antall oppsetninger	Vestlige kvinnelige dramatikere	Urpremierer	Antall oppsetninger	Ikke-vestlige kvinnelige dramatikere
1	1	Cecilie Løveid	Ja	1	Yasmina Reza			
Totalt	1	1	1	1	1	0	-	-

Statistikk 5: Kvinnelige dramatikere 2001-2006 – Eirik Stubø er teatersjef

	Antall oppsetninger	Norske kvinnelige dramatikere	Urpremierer	Antall oppsetninger	Vestlige kvinnelige dramatikere	Urpremierer	Antall oppsetninger	Ikke-vestlige kvinnelige dramatikere
1	1	Björg Vik	Ja	2	Astrid Lindgren			
2	(1)	Camilla Martens	(Ja)	2	Caryl Churchill			
3	(1)	Gyrid Axe Øvsteng	(Ja)	1	Yasmina Reza			
4	2	Liv Heløe	Ja 2					
5	1	Toril Goksøyr	Ja					
6	(1)	Tine Thomassen						
Totalt	4	6	4	5	3	0	-	-

Statistikk 6: Mannlige dramatikere 1995-2000 – Ellen Horns sjefsperiode

	Antall oppsetninger	Norske mannlige dramatikere	Urpremierer	Antall oppsetninger	Vestlige mannlige dramatikere	Urpremierer	Antall oppsetninger	Ikke-vestlige mannlige dramatikere	Urpremierer
1	1	Alex Brinchmann		2	August Strindberg		1	Joshua Sobol	Ja
2	1	Andreas	Ja	1	Barry		1	Anton	

		Markusson			Collins			Tsjekhov	
3	1	Arne Lygre	Ja	2	Berthold Brecht		1	Nikolai Gogol	
4	1	Arthur Johansen	Ja	1	Botho Strauss				
5	1	Bjørnstjerne Bjørnson		1	Christian Giudicelli				
6	1	Carl Morten Amundsen	Ja	1	David Grieg				
7	7	Henrik Ibsen		1	David Hare				
8	4	Jon Fosse	Ja 4	2	Eugene O'Neill				
9	1	Kjell Askildsen	Ja	1	Euripides				
10	1	Lars Steinar Sørbo		1	George Tabori				
11	1	Petter S. Rosenlund	Ja	1	Gotthold Ephraim Lessing				
12	3	Sverre Brandt		1	Jacob Michael Reinhold Lenz				
13	1	Thorvald Steen	Ja	1	Jerome Kilty				
14	1	Tor Jonsson	Ja	1	Johann Wolfgang von Goethe				
15	2	Torbjørn Egner		1	Larry Shue				
16	1	Morten Jostad	Ja	2	Ludvig Holberg				
17				1	Martin McDonagh				
18				1	Michael Frayn				
19				1	Oscar Wilde				
20				1	Peter Asmussen				
21				1	Peter Barnes				
22				1	Peter Handke				
23				1	Petter Turrini				
24				1	Robin Glendinning				

25				1	Samuel Becket				
26				2	William Shakespeare				
Totalt	28	16	13	32	26	0	3	3	1

Statistikk 7: Mannlige dramatikere 2001-2006 – Eirik Stubø er teatersjef

	Antall oppsetninger	Norske mannlige dramatikere	Urpremiere	Antall oppsetninger	Vestlige mannlige dramatikere	Urpremiere	Antall oppsetninger	Ikke-vestlige mannlige dramatikere	Urpremiere
1	1	Finn Carling		1	Alexandre Dumas		1	Vladimir Presnjakov	
2	7	Henrik Ibsen		1	Arthur Miller		3	Anton Tsjekhov	
3	1	Jo Strømgren	1	4	August Strindberg				
4	4	Jon Fosse	Ja 3	1	Carlo Goldoni				
5	(1)	Kai Johnsen	(Ja)	1	Federico Garcia Lorca				
6	(1)	Kim Atle Hansen	(Ja)	1	David Edgar				
7	1	Lars Årdal		1	David Harrower				
8	1	Nikolaj Frobenius	Ja	2	Euripides				
9	1	Otto Homlung		1	Friedrich von Schiller				
10	3	Torbjørn Egner		1	Georg Büchner				
11				1	Harold Pinter				
12				1	Jean Bebtiste Molliere				
13				2	Lars Norén	Ja 1			
14				1	Ludvig Holberg				
15				2	Marius von Mayenburg				
16				(1)	Mogens Rukov				
17				1	Neil Labute				

18				2	Oscar Wilde				
19				1	Pierre Augustin de Beaunarc hais				
20				1	Samuel Becket				
21				1	Tennessee Williams				
22				1	Thomas Bernard				
23				1	Thomas Vinterberg				
24				1	William Shakespeare				
25				1	Ödön von Horváth				
Tot alt	19	10	5	31	25	1	4	2	0

10. Uppremierer ved Nationaltheatret 1995-2006

Et av hovedkriteriene ved tildeling av statlig støtte til institusjonsteatrene er å *”fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse”*.⁸³ Dette innebærer *”fornyelse i formidlingen”*, så vel som *”faglig fornyelse”*.⁸⁴ Kort oppsummert betyr dette, som jeg også tidligere har gjort rede for i kapittel 3 om Statens tildelingskriterier, at det er ønskelig at nye arenaer benyttes, at tilbudet tilrettelegges for brukerne, at nye ideer utprøves og at man vektlegger å fremme ny, norsk dramatikk.

Scenekunstens betydning som en offentlig arena der vi kan motta inntrykk som virker utviklende og stimulerende på oss som samfunnsborgere er én av begrunnelsene for at staten engasjerer seg i scenekunstheltet. En forutsetning for at scenekunsten skal fungere som en slik arena, er at scenekunsten utfordrer og bevisstgjør oss om vår egen samtid. På en slik bakgrunn er reproduserende virksomhet ikke fornyelse.⁸⁵

Uppremierene ved Nationaltheatret er en svært viktig del av teatrets repertoar – da de nettopp representerer noe nytt, noe som ikke tidligere har blitt vist i hverken inn- eller utland, og som vil kunne bidra til å utfordre og bevisstgjøre oss om den tiden vi lever i. Det er derfor

⁸³ NOU 2002: 8, *Etter alle kunstens regler*. Regjeringen.no.
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> Nedlastet 31.10.2011.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

interessant å se på antall urpremierer ved teatret, og i hvilken grad teatret oppfyller kriteriene om fornyelse, særlig i forhold til bruken av ny, norsk dramatikk.

Eirik Stubø presenterer i perioden 2001-2006 totalt 19 urpremierer ved Nationaltheatret, mens Ellen Horn presenterer 24 urpremierer (1996-2000). Urpremierer utgjør dermed, som tidligere nevnt, 24,05 % av repertoaret under Eirik Stubø, og 28,57 % av repertoaret under Ellen Horn. Et spørsmålet som naturlig oppstår, er hvor mange av disse urpremierene som er ved norske dramatikere, og som dermed er kvalifisert til å dekke kulturdepartementets resultatmål om å fremme bruken om ny, norsk dramatikk.

Av Eirik Stubøs 19 urpremierer, så er kun 11 å regne for nye dramatiske verk,⁸⁶ og det er derfor kun disse 11 jeg heretter henviser til, når jeg omtaler urpremierer. Av disse 11 urpremierene er 10 skrevet av norske dramatikere. Norsk dramatikk utgjør dermed 90,91 % av urpremierene ved Nationaltheatret perioden 2001-2006, og 12,66 % av det totale repertoaret.

15 av 24 urpremierer med Ellen Horn som teatersjef var å regne for nyskrevet dramatikk. Av disse 15 var 14 skrevet av norske dramatikere, og utgjør dermed 90 % av urpremierene ved Nationaltheatret, og 16,67 % av det totale repertoaret perioden 1995-2000.

Det er ingen markant forskjell mellom Ellen Horn og Eirik Stubø når det kommer til antall urpremierer. Tallene viser likevel at Ellen Horn er den som prosentvis presenterte størst antall urpremierer, samt ny, norsk dramatikk, ved Nationaltheatret i sin sjefsperiode. Dette samsvarer ikke med synet på henne som først og fremst kommersielt rettet, og Eirik Stubø som den nyskapende teatersjefen. Tar man også med i vurderingen at Ellen Horn overtok styringen av et teater med økonomisk underskudd på 14 millioner, så er det noe overraskende at hun stod for den største satsningen på ny dramatikk.

11. Satsning på ny, norsk dramatikk ved Nationaltheatret?

Ny, norsk dramatikk utgjorde hele 92,31 % av urpremierene ved Nationaltheatret perioden 1995-2006. Til tross for dette - ny, norsk dramatikk kan likevel ikke sies å være det mest representative for Nationaltheatrets repertoar. I perioden 1995-2006 ble totalt 128 dramatiske

⁸⁶ Dramatiseringer og iscenesettelser regnes ikke som nye dramatiske verk, jf. kapitlet om "Unntak som er utelatt fra statistikken".

verk oppført ved teatret⁸⁷, hvorav ny, norsk dramatikk utgjorde 24 av disse, eller i alt 18,75 % av Nationaltheatrets totale repertoar.

Bruk av ny, norsk dramatikk er en sentral del av statens tildelingskriterier for bevilgninger til institusjonsteatrene. Nationaltheatrets historie danner utgangspunkt i et ønske om ”å etablere et teater for norske dramatikere og scenekunstnere”. På bakgrunn av dette, så er det naturlig å undres over årsaken til at ny, norsk dramatikk kun utgjør 18,75 % av Nationaltheatrets repertoar? Ligger det økonomiske årsaker til grunn, som for eksempel for høye kostnader ved å vise ny, norsk dramatikk, contra å benytte et utenlandsk stykke som har blitt spilt tidligere? Produseres det for lite ny, norsk dramatikk?

Under intervju med Kjetil Bang-Hansen, regissør ved Nationaltheatret, fremla jeg denne problematikken, og fikk følgende kommentar:

Originalkostnadene er større, altså grunnkostnadene ved å ta et helt nytt, norsk stykke... For da betaler du, ja – straight synes jeg – hadde nær sagt det skulle da bare mangle... Men jeg kan ikke egentlig se at det får teatret til å ikke gjøre det... Jeg tror ikke noe... Sånn tror jeg at det er fortsatt, at det er kvaliteten som er avgjørende – er stykket bra, og man får tak i det, så gjør man det. Dessuten - spiller du en gammel klisje så må du betale royalties på dette også - og går det bra, så får du like mye igjen for det. En dramatikers grunnhonorar avregnes jo av royalties.⁸⁸

Det er også slik at ettersom de statsstøttede teatrene nettopp har en viktig funksjon som formidler av ny, norsk dramatikk, så gir Norsk kulturråd også tilskudd til refusjon av honoraret til dramatikeren i forbindelse med en urpremiere. Institusjonsteatrene (og sceneprosjektgrupper) kan dessuten få støtte til å engasjere en forfatter i inntil tre måneder, og forfattere selv kan søke støtte til eget manusarbeid.⁸⁹ Det er derfor lite som skulle tilsi at det er utelukkende økonomiske vurderinger som er årsaken til at der spilles såpass lite ny, norsk dramatikk ved Nationaltheatret. Kjetil Bang-Hansen henviser derimot til at det er ”kvaliteten som er avgjørende”, fremfor økonomiske vurderinger. Innebærer dette da at der produseres for lite ny, norsk dramatikk, og/eller at denne har for dårlig kvalitet? Dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Thorbjørn Skare gir et mulig svar på dette i det han henviser til at Norge er et relativt lite land, hvor det rett og slett ikke produseres så mye dramatikk - det er med andre ord ikke så mye å velge blant, i forhold til utenlandsk dramatikk. En annen problemikk som imidlertid også ofte oppstår, i følge Skare, er ved for eksempel de nye

⁸⁷ Totalt var der 163 oppsetninger ved Nationaltheatret perioden 1995-2006, men ”Fiin gammel årgang” og iscenesettelser/dramatiseringer fratrasket, blir det i alt 128 oppsetninger.

⁸⁸ Personlig intervju med Kjetil Bang-Hansen Desember 2009.

⁸⁹ St.meld. nr. 48 (2002-2003). *Kulturpolitikk frem mot 2014*. Kulturdepartementet.no <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/20022003/stmeld-nr-48-2002-2003-/8.html?id=432759> Nedlastet 17.10.2011.

tekstene til dramatikeren Maria Tryti Vennerød, er at de er for korte. Nationaltheatret har ikke noe format for å oppføre 20 minutters enaktere. Skare vil likevel ikke utelukket at dette kan skje i fremtiden, dersom en regissør bestemmer seg for at han har lyst til å produsere en slik forestilling. Regissørens innflytelse ovenfor teatrets repertoar er generelt betydelig, og dette er noe som vil bli tatt opp senere i avhandlingen.

11.1 Forholdet mellom ny, norsk og ny, utenlandsk dramatikk

Nationaltheatret ser det også som sin oppgave ”å hente inn det beste av den nye utenlandske dramatikken. Det er veldig mange store utenlandske dramatikere som blir spilt alt for lite.”⁹⁰ Statistikken viser nettopp at det utelukkende er norske urpremierer ved Nationaltheatret, kun 2 i perioden 1995-2006 – det er ikke til Nationaltheatret de utenlandske dramatikerne først leverer sitt nyskrevne manus(...) Dramaturg Skare viser videre til at mye av årsaken til fraværet av utenlandske urpremierer er at det er lite som er tilgjengelig på engelsk og skandinavisk, noe som betyr at stykkene må oversettes først. Utgiftene til å oversette er også såpass store, at man ikke gjør dette med mindre produksjonen allerede er bestemt. Derfor går dramatikken ofte veien gjennom England, Tyskland og eventuelt det øvrige Skandinavia før den kommer til Norge og Nationaltheatret. Først når et stykke eksempelvis allerede er oversatt til engelsk, vil regissøren, i samråd med teatersjefen, kunne ha anledning til å lese og vurdere det. Det later dermed til at det ofte er språkbarrierer som gjør at et fransk eller tsjekkisk stykke ikke kommer direkte til Norge, men gjerne går veien om England først.

12. Norsk dramatikk contra utenlandsk dramatikk

Resultatene av statistikkene 4-7 viser at 18,75 % av Nationaltheatrets repertoar var ny, norsk dramatikk. For øvrig utgjorde annen norsk dramatikk 21,88 % av repertoaret, mens ny, utenlandsk dramatikk utgjorde 1,56 % og annen utenlandsk dramatikk utgjorde 59,38 %. Dette har jeg illustrert, avrundet til nærmeste hele tall, i diagram 2:

Diagram 2

⁹⁰ Personlig intervju med dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare 13.3.2008

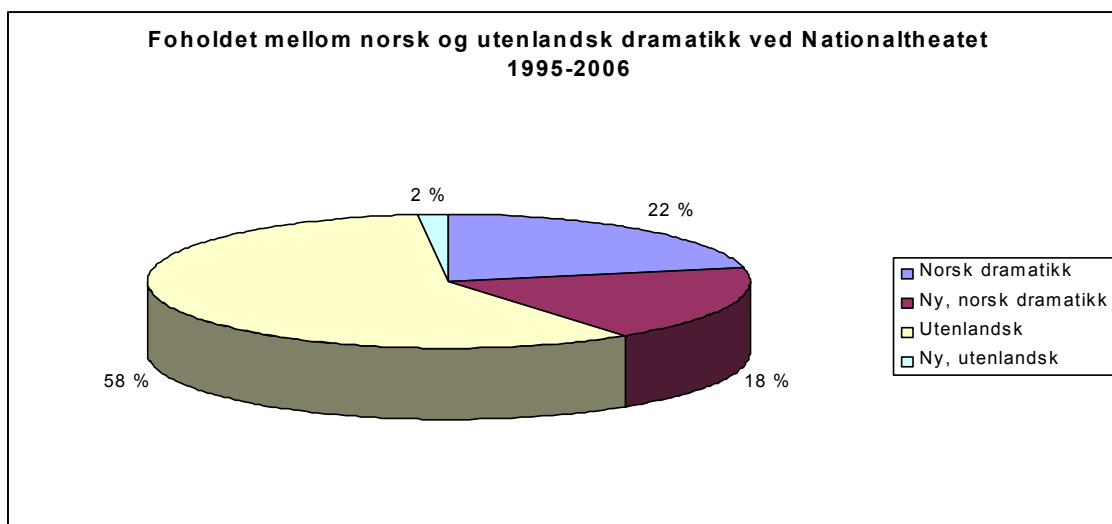


Diagram 2 viser tydelig at utenlandsk dramatikk utgjør størst prosentandel av Nationaltheatrets repertoar, totalt 60,94 %. Basert på det jeg har skrevet i foregående kapittel, om bruk av ny, norsk dramatikk, så ligger noe av årsaken til en overvekt av utenlandsk dramatikk i at der produseres for lite ny, norsk dramatikk generelt, og at det som produseres ikke nødvendigvis er egnet for Nationaltheatrets format. Det skal heller ikke utelukkes at noe av det som produseres, vurderes for å ikke være av god nok kvalitet, og lukes vekk. Dette vil jeg imidlertid ikke spekulere videre i, men det er rimelig å anta at ikke all ny, norsk dramatikk holder like høy kvalitet, og egner seg for iscenesettelse. Sist, men ikke minst, som det har fremkommet her, så vektlegger man i stor grad urpremierer når det kommer til bruk av norsk dramatikk. Det forekommer sjeldent at en forestilling tas opp igjen. Statistikk 4-7 viser at av totalt 52 oppsetninger ved norske dramatikere, så var 24 urpremierer. Det er videre sjeldent at en norsk dramatiker er representert med mer enn én oppsetning. Unntakene er Henrik Ibsen, Torbjørn Egner og Sverre Brandt, som nærmest er å regne for fast repertoar ved Nationaltheatret(...) Henrik Ibsen er naturlig representert gjennom Ibsen-festivalen, og Torbjørn Egner og Sverre Brandt spilles så å si annenhver gang i forbindelse med juleforestillinger for barn/familieforestillinger. Jeg vil komme nærmere inn på dramatikk for barn senere i avhandlingen.

Når det kommer til bruk av utenlands dramatikk ved Nationaltheatret, så har jeg allerede vært inne på at Nationaltheatret også har som oppgave å spille ny, utenlandsk dramatikk, men at der imidlertid ikke er til Nationaltheatret den nye, utenlandske dramatikken kommer først. Statistikkene 4-7 viser at der kun er 2 utenlandske urpremierer perioden 1995-2006 – Lars Noréns "Vinterforvaring", og Joshua Sobols "Libera Me." Når jeg ser bort i fra urpremierene, så forekommer det også sjeldent blant de utenlandske dramatikerne, at de spilles mer enn én gang, eller at en forestilling tas opp igjen. Unntakene er også her i all hovedsak de klassiske

dramatikerne, William Shakespeare, August Strindberg, Anton Tsjekhov og Oscar Wilde blant annet.

13. Genremessig fordeling av Nationaltheatrets repertoar 1995-2006

I foregående kapitler har det kommet frem at 60,94 % av repertoaret ved Nationaltheatret består av utenlandsk dramatikk, at urpremierer vektlegges og totalt utgjør 20,31 % av repertoaret, samt at det hovedsakelig er de klassiske dramatikerne som er representert med mer enn én oppsetning ved teatret. Sistnevnte leder naturlig videre til spørsmål om hvorvidt dette også innebærer en overvekt av klassisk dramatikk ved teatret? Dersom så ikke er tilfelle, hva er der så overvekt av, eller er det slik at repertoaret er jevnt fordelt mellom de ulike genrene?

Jeg har valgt å inndele Nationaltheatrets repertoar i fem ulike genre: Klassikere, Samtidsdramatikk, Barnestykker, Dramatisering/iscenesettelse og Annet.⁹¹ Statistikk 8, som jeg har utarbeidet, viser fordelingen av Nationaltheatrets repertoar 1995-2006, basert på statistikkene 1 og 2.

Statistikk 8 er inndelt i to perioder, Ellen Horn og Eirik Stubøs respektive sjefsperioder, 1995-2000 og 2001-2006. Dette for lettere å kunne se individuelle forskjeller, men også for å kunne ta resultatene med i en videre vurdering av teatersjefenes innflytelse på teatrets repertoar. Det prosentvise resultatet av statistikk 8 illustrerer jeg videre i diagrammene 3 og 4, da en slik visualisering gjør det enklere å lese og tolke resultatene.

Statistikk 8:

	Klassikere	Samtidsdramatikk	Barnestykker	Dramatisering /iscenesettelse	Annet
Ellen Horn 1995-2000	27	26	6	9	16
Eirik Stubø 2001-1996	28	26	6	15	4
Totalt antall oppsetninger 163	55	52	12	24	20

⁹¹ Henviser til kapittel 7.2 for nærmere beskrivelse av de ulike genrene.

Diagram 3:

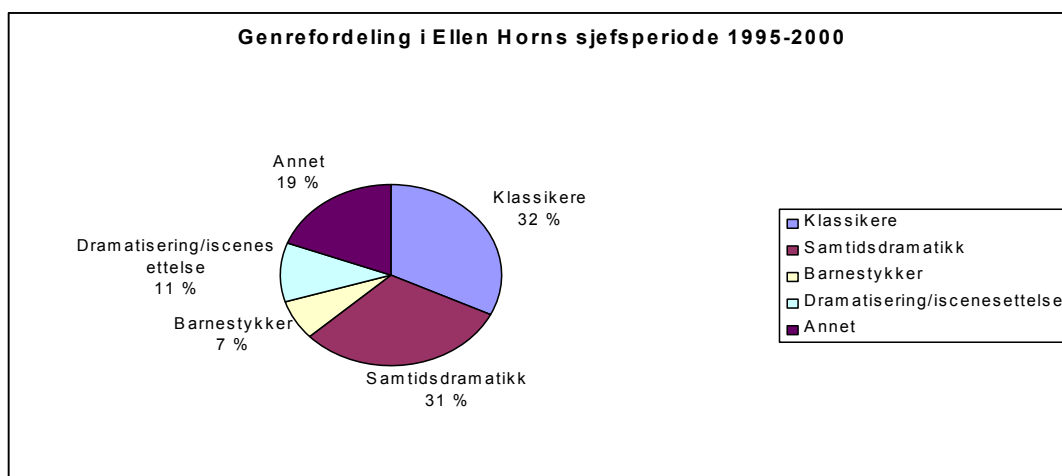
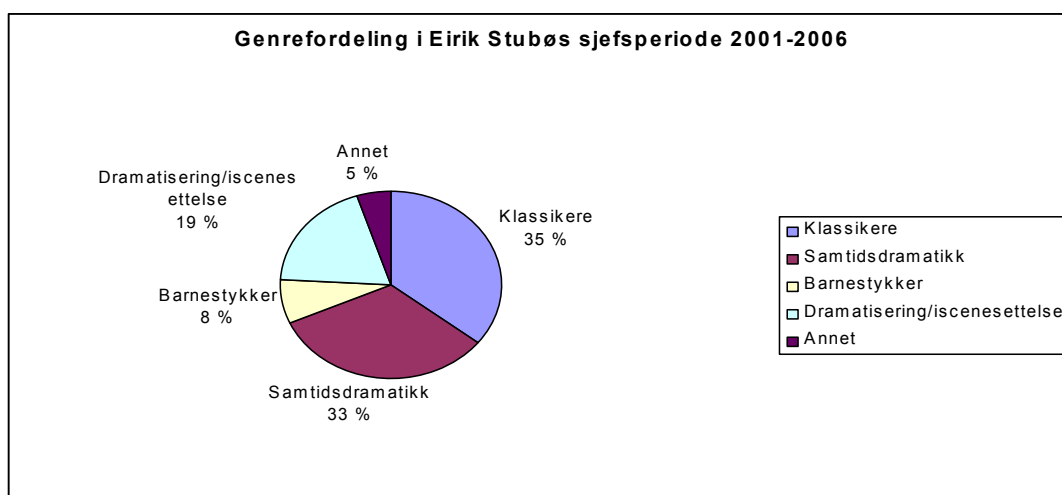


Diagram 4:



13.1 Bruk av klassisk- og samtidsdramatikk ved Nationalteatret

Slik det fremkommer av diagram 3 og 4, så er det en svært jevn fordeling mellom klassisk dramatikk og samtidsdramatikk ved Nationalteatret, i både Ellen Horn og Eirik Stubøs sjefsperioder. Begge har imidlertid en liten overvekt av klassisk dramatikk på repertoaret, 2 % i Eirik Stubøs tilfelle og 1 % i Ellen Horns. Som tidligere nevnt er det hovedsakelig de klassiske dramatikerne som er representert med mer enn én oppsetning ved Nationalteatret, dette innebærer likevel ikke, slik det fremkommer av statistikken, at der er en vesentlig overvekt av klassisk dramatikk ved teatret, slik det kan være nærliggende å anta. Samtidsdramatikk er i realiteten så og si likestilt med klassisk dramatikk på repertoaret perioden 1995-2006.

Et interessant spørsmål knyttet til bruk av den klassiske dramatikken er i hvilken grad det oppleves som en form for *tvangstrøye* for Nationaltheatret – at der blir et krav om å spille nettopp disse gamle klassikerne, basert på økonomiske hensyn? I følge dramaturg Olav Torbjørn Skare kan dette oppleves som et tveegget sverd. Selv om det på mange måter kan oppleves som sikkert og trygt å sette opp de mest populære stykkene, så vil man på sikt kunne oppleve at teatret gjøres utilgjengelig for et stadig større publikum. Både ungdommer og flerkulturelle vil kunne oppleve at det som foregår på Nationaltheatret ikke angår dem, og man risikerer en foreldelse av publikum, som også etter hvert vil lide en naturlig avgang(...)

”Det vil kunne være ganske farlig å basere seg på dette, og det er også en oppgave for Nationaltheatret å vinne nye publikummere,” sier Skare.⁹² Et av departementets målsetninger for statsstøtte til teatrene er nettopp tilgjengelighet, som *”må forstås som en politisk ambisjon om geografisk og sosial utjevning av et bredt tilbud av scenekunst”*,⁹³ samtidig som den må forstås som *”et mål om økt bruk av scenekunst totalt og blant definerte målgrupper som barn og unge.”*⁹⁴ Scenekunstutvalget presiserer imidlertid at målsetningen ikke skal gå utover det publikummet man allerede har(...) Dette i seg selv virker noe paradoksalt, da det på den ene siden oppfordrer til å tenke nytt, mens det på den andre siden ber en beholde det en har(...) Er dette egentlig en målsetning om å nå nye grupper, som ungdom, ved å tilby de et repertoar som virker attraktivt på dem, eller er det en målsetning om å legge seg på en linje som appellerer til *folk flest*?

Klassisk – og samtidsdramatikk utgjør de to største andelene av Nationaltheatrets repertoar, i begge de to teatersjefenes respektive perioder. Ser man perioden 1995-2006 under ett, så utgjorde klassisk– og samtidsdramatikk hele 65,64 % av det totale repertoaret. Jeg har tidligere skrevet at når det kommer til bruk av ny, norsk dramatikk, så er det stor fokus på urpremierer, 24 av 52 oppsetninger ved norske dramatikere var urpremierer, noe som innebærer at en stor del av samtidsdramatikken ved Nationaltheatret er nettopp ny, norsk dramatikk, nærmere bestemt 46,15 %. Til sammenlikning var kun 29,09 % av klassikerne ved norske dramatikere, hvorav Henrik Ibsen stod for samtlige av disse, med unntak av én oppsetning: *”Paul Lange og Tora Parsberg”* av Bjørnstjerne Bjørnson.⁹⁵ Når det kommer til den klassiske dramatikken, så er de utenlandske dramatikerne helt klart dominerende.

⁹² Personlig intervju med dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare 13.3.2008

⁹³ NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> . Nedlastet 24.06.2008.

⁹⁴ NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> . Nedlastet 19.06.2008.

⁹⁵ Basert på statistikkene 1 og 2.

På bakgrunnen av denne informasjonen, så blir det naturlig å stille spørsmål ved hvorfor der spilles såpass mange utenlandske klassikere, i stedet for at man i større grad satser på utenlandsk samtidsdramatikk? Dette med tanke på Nationaltheatrets oppgave med å fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse, ved å utfordre og bevisstgjøre oss om vår egen samtid, jf. NOU 2002: 8.⁹⁶ En viktig årsak til dette er problemene knyttet til språk og oversettelse, som jeg allerede har vært inne på, og derfor ikke utdyper nærmere. En annen årsak er Nationaltheatrets rolle som kulturbærer og forvalter av den klassiske tradisjonen. Blant annet har teatret en Ibsen-festival hvert annet år, som innebærer at man hvert annet år produserer 4-6 Ibsen-oppsetninger, som da, avhengig av hvor populære de er, vil stå i repertoaret i et halvt til to år, og av og til også lengre. For eksempel hadde "Vilanden" premiere i 2004 og spiltes fortsatt i 2008.⁹⁷ I følge regissør Kjetil Bang-Hansen så ser man også mange av de samme oppsetningene på repertoaret med jevne mellomrom, som "Et dukkehjem" av Henrik Ibsen, fordi

det er stykker som betyr noe – det er også teatrets ansvar, ved siden av å være en konstitusjon, å være en kulturbærer, at spiller vi ikke "Et dukkehjem", så eksiterer ikke lenger dukkehjemmet i folks bevissthet. Det er ikke som på Munch-museet, bildet henger der, man kan gå bort å se på det. Det er på en måte skrevet for å bli spilt, for å bli vist. Det er et fenomen. Et annet, som er vel så viktig, det er jo at et stykke blir vist frem i nye tider, slik at "Et dukkehjem" betyr noe annet i Indonesia, i Kina enn her. Og hvis, vi ser jo at dette blir satt opp i hele Europa, som spiller de samme stykkene om igjen fordi man bruker disse stykkene til å drøfte – ja sammenligne med tidligere tider hvordan tidene endrer seg. Så dette er jo vandrefortellinger... Det er jo klart at det også har en kommersiell side, at man vet at det trekker også – og det er jo et fenomen man må ta på alvor, at det er en del mennesker som går i teatret for å se dette, for å oppleve det på nytt, oppleve det med en annen vinkel.

En siste årsak til fraværet at mer utenlandsk samtidsdramatikk er mer kulturelt betinget, og kan særlig knyttes opp mot fraværet av ikke-vestlig dramatikk. Kun fire ikke-vestlige dramatikere er representert ved Nationaltheatrets scener perioden 1995-2006, med til sammen syv oppsetninger, jf- statistikk 1 og 2. Ikke-vestlige dramatikere utgjør altså kun 4,82 % av det totale antallet dramatikere representert i perioden. Fraværet av ikke-vestlig dramatikk er også noe teaterviter Hallfrid Velure påpeker i sin hovedfagsoppgave, der hun hevder at institusjonenes estetikk er til hinder for et estetisk mangfold, og dermed bidrar til å skape en ensformig scenekunst innen institusjonene(...)⁹⁸ Årsaken til dette fraværet er i følge dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare, at det å finne frem til ny og spennende

⁹⁶ Regjeringen.no. NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> Nedlastet 08.11.2011.

⁹⁷ Informasjon basert på personlig intervju med dramaturg Olav Torbjørn Skare 13.03.2008.

⁹⁸ Velure, Hallfrid. 2006. S. ?

utenlandsk, og ikke-vestlig dramatikk, ikke er helt uproblematisk - det er mange momenter som spiller inn, i tillegg til de tidligere nevnte språkproblemene. Et moment er ”at man som regel får vite om utenlandsk dramatikk fordi det er blitt satt opp i utlandet, og gode utenlandske dramatikere vil jo hovedsaklig gå til et teater i hjemlandet når de har skrevet noe nytt, samt at det tar tid å bli oppmerksom på disse,” sier Skare. Dette gjelder også i forhold til ikke-vestlig dramatikk - tilgjengelighet er et nøkkelord, det er vanskelig å fange opp stykkene. I tillegg har man den utfordringen at det ofte kan være vanskelig å være tro mot stykkets utgangspunkt, som for eksempel når en av Nationaltheatrets skuespillere spiller afroamerikanske gjengmedlemmer i USA – ”vil man oppnå en realistisk form, så kan man ikke spille hvite negre på denne måten. Er det et stykke som er skrevet med roller for ti afrikanere eller ti kinesere, så er det vanskelig å gjøre dette på en overbevisende måte,”⁹⁹ sier Skare.

13.2 ”Dramatisering/ iscenesettelser” og ”annet”

Diagram 3 og 4 viser videre at Stubø har en stor andel ”dramatiseringer/ iscenesettelser” på sitt repertoar, hele 19 %, mot Ellen Horns 11 %. Dette er, som nevnt innledningsvis, tekster som i utgangspunktet ikke er skrevet for iscenesettelse, det kan være forfatterportretter eller dikt for eksempel, som ikke regnes som dramatiske verk i henhold til Dramatikerforbundets regelverk.

Der hvor Eirik Stubø har en større post for ”dramatiseringer/ iscenesettelser”, så har Ellen Horn en post for ”annet”, som utgjør 19 %, mot Eirik Stubøs 5 %. Kategorien ”annet” inneholder diverse, som ikke passer inn under de andre kategoriene, som musikal, kabaret, farse, lystspill, samt også dramaer, som ikke kan kalles verken klassiker eller samtidsdramatikk. Inkludert under ”annet” er også 11 oppsetninger av ”Fiin gammel årgang”, som var en hel serie med teaterforestillinger basert på noen av de tidligste oppsetningene ved Nationaltheatret.

”Dramatisering/ iscenesettelser” og ”annet” er to kategorier det er vanskelig å vurdere, da disse omfavner et såpass vidt spekter av oppsetninger. Det er vanskelig, uten nærmere kjennskap til de enkelte tekstene, å vurdere om de ” *utfordrer og bevisstgjør oss om vår egen*

⁹⁹ Personlig intervju med dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare 13.03.2008

samtid”(…) ¹⁰⁰ Det er likevel nærliggende å vurdere ”annet” som hovedsakelig mer kommersielle oppsetninger, som i betydningen av å ha en bredere appell, og være av en mer underholdende karakter, enn oppsetningene under ”dramatisering/ iscenesettelse”. Disse synes å inneholde mer særpregede oppsetninger, det hele satt på spissen – for de spesielt interesserte. Oppsetninger som ”Alle vil til himmelen”, basert på dikt og oversettelser av Kyriakos Chrysostomidis, vil jeg ikke anse for å være av spesielt kommersiell karakter, til forskjell fra for eksempel komedien ”Nerden” av Larry Shue, som nok vil kunne ha en langt bredere appell.

Med dette som utgangspunkt, så virker det klart at Ellen Horn i sin sjefsperiode la seg på en noe mer kommersiell linje, når det kommer til det jeg vil kalle ”de åpne postene”. Slik statistikken viser, så er Ellen Horn og Eirik Stubø svært likestilte når det kommer til bruk av samtidsdramatikk og klassisk dramatikk. Forskjellene ligger mer i de åpne postene, dvs. der hvor der synes å være større rom for alternativt repertoar. Der hvor Eirik Stubø har valgt de litt særere produksjonene, med diktfremstillinger og forfatterportretter, så har Ellen Horn satset mer trygt, på farser, komedier og lystspill. Med tanke på at Ellen Horn i sin sjefsperiode hadde et underskudd på 14 millioner å ivareta, så synes ikke det urimelig(…)

Når dette skal ses i forhold til statens tildelingskriterier, slik som staten formulerer det til institusjonene som mottar statstilskudd, så blir målet om faglig fornyelse knyttet til rapportering om bruken av ny, norsk dramatikk, og reproduserende virksomhet regnes ikke som nyskapende, eller for å utfordre og bevisstgjøre oss om vår samtid. Jeg anser det likevel som viktig å ta med i vurderingen at denne typen oppsetninger vil kunne bidra til å gjøre ulike tekster mer tilgjengelige for folk flest, noe som er helt i tråd med statens tildelingskriterier.

13.3 Barnestykker

Når man ser på diagram 3 og 4, som viser genrefordelingen ved Nationalteatret 1995-2006, så er den lave prosentandelen av barnestykker kanskje det som er mest oppsiktsvekkende. Totalt var der 12 oppsetninger for barn i perioden, hvorav samtlige, med unntak av ”Vi (d)rømmer i natt”, var klassiske barnestykker. Det er også, i all hovedsak, de samme barnestykkene som repeteres med noen års mellomrom, som ”Reisen til julestjernen”, ”Folk og røvere i Kardemomme by” og ”Dyrene i Hakkebakkeskogen”.

¹⁰⁰ NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> . (Nedlastet 24.06.2008)

Den vurderingen jeg har gjort av teatrets repertoar er sett i forhold til antall oppsetninger, og ikke i forhold til antall forestillinger. I følge dramaturg Olav Torbjørn Skare,¹⁰¹ er det som regel ingen forestillinger som spilles så lenge som barnestykkene, som gjerne kan bestå av opp til 80 forestillinger. Dette betyr at dersom det skal være plass til flere oppsetninger ved Hovedscenen i året, så er det derfor begrenset hvor mange barnestykker man kan tillate seg å sette opp. Videre sier Skare at når man skal velge type stykke som skal oppføres, gjøres det ikke bare en genrevurdering, men også en vurdering ut i fra hvor mange ganger man kan tenke seg at stykket kan komme til å bli spilt.

Årsaken til at det spilles såpass lite dramatikk for barn kan altså forklares med lang spilletid på de oppsetningene som er, og det er derfor nærliggende å anta at denne populariteten tyder på at det er både et behov og et marked for profesjonelt barneteater, og at det er naturlig å prioritere dette i større grad. Dersom situasjonen er slik at man ikke ønsker å okkupere Hovedscenen for lenge - er det ikke mulig å finne dramatikk for barn som kan spilles på de mindre scenene? I løpet av den tiårsperioden jeg har undersøkt, så er det kun ett barnestykke som har blitt spilt på de mindre scenene ("Vi (d)rømmer i natt).

Kultur- og Kirkedepartementet har som betingelse og målsetning for bevilgninger til scenekunstmrådet "å gjøre scenekunst av høy kvalitet tilgjengelig for flest mulig".¹⁰² Med utgangspunkt i dette, og den vurderingen Scenekunstutvalget gjør av tilgjengelighetsbegrepet, som en ambisjon om geografisk og sosial utjevning, som må forstås som "et mål om økt bruk av scenekunst totalt og blant definerte målgrupper som barn og unge,"¹⁰³ så er det klart at Nationalteatret ikke kan sies å ha en profil som samsvarer med denne målsetningen. En produksjon på 11 barnestykker i løpet av ti år, av totalt 156 oppsetninger, er ikke tilstrekkelig til at man si at Nationalteatret har en spesielt barne- eller familievennlig profil, eller bidrar til å gjøre scenekunst mer tilgjengelighet blant denne gruppen. Jeg vil også bemerke at Nationalteatret i 1997 ikke satt opp noe barnestykke i det hele tatt, og at det dermed ikke var noe tilbud for barn og barnefamilier dette året. Med tanke på at der på landsbasis er over 600 000 barnefamilier, hvorav over 70 000 av disse er bosatt i Oslo,¹⁰⁴ så er der en ganske stor gruppe av potensielle publikummere som utelates gjennom repertoarvalget, og som i beste fall får et svært begrenset tilbud. Perioden 1995-2005 hadde barn- og barnefamilier i

¹⁰¹ Personlig intervju med dramaturg ved Nationalteatret, Olav Torbjørn Skare, den 13 mars 2008.

¹⁰² Regjeringen.no: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/Tema/andre/Scenekunst.html?id=86987>. Nedlastet 29.04.2008.

¹⁰³ Regjeringen.no. NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398>. Nedlastet 19.06.2008.

¹⁰⁴ Ssb.no: "Befolkningsstatistikk. Familier og husholdninger, 1. januar 2011": <http://www.ssb.no/familie/tab-2011-04-07-09.html> (Nedlastet 15.4.2011)

realiteten kun tilbud om å se fem ulike barneforestillinger ved Nationaltheatret, altså i snitt et ”nytt” stykke annethvert år.

Dersom man tar utgangspunkt i at et barnestykke spiller 80 forestillinger, jf. Skare, så utgjør barnestykkene ved teatret 39,02 % av den totale spilletiden i løpet av et kalenderår.¹⁰⁵ Sett i fra et rent kvantitativt synspunkt ser tallene dermed mer positive ut. Det man derimot må stille spørsmål ved er kvaliteten i forhold til oppgaven som skal løses, jf. Scenekunstutvalget.¹⁰⁶

*”det må kunne stilles krav til aktørene om å følge opp publikums forventninger om at tilbudet av scenekunst er tilrettelagt på en hensiktsmessig måte og gir dem valget mellom ulike kunstarter og ulike arenaer.”*¹⁰⁷ Det kan diskuteres om publikums forventninger innfris og hvor stor publikums valgfrihet er, når der i løpet av et år kun tilbys én oppsetning beregnet på barn og barnefamilier? Videre er det også betenkelig at det er de samme stykkene som spilles år etter år, og at publikum dermed ikke har de store valgmulighetene i forhold til hva de skal se. Dette samsvarer heller ikke med Scenekunstutvalgets vurdering av ”faglig fornyelse”, tvert i mot er det reproduserende virksomhet som bedrives, noe som ikke betraktes som fornyelse.¹⁰⁸ Målet om faglig fornyelse er også knyttet til ”rapportering om bruken av ny, norsk dramatikk/musikkdramatikk og koreografi”.¹⁰⁹ I forhold til produksjon av ny, norsk dramatikk for barn må Nationaltheatret sies å komme til kort. Videre tyder det faktum, at barnestykkene ved Nationaltheatret kun utgjør 7,32 % av repertoaret, på at barn, og dramatikk for barn, er et felt som ikke har hatt høyeste prioritet ved Nationaltheatret. Regissør Kjetil Bang-Hansen er også tydelig på at det spilles for lite barneteater ved teatret: ”vi har også et ansvar for barneteater, vi spiller for lite barneteater – hva med den nye dramatikken for barneteater?”¹¹⁰

14. Kvinnelige dramatikere ved Nationaltheatret 1995-2006

Av de totalt 83 dramatikerne som er representert ved Nationaltheatret perioden 1995-2006, så er 10 kvinner og 73 er menn. De mannlige dramatikerne utgjør dermed et flertall på hele

¹⁰⁵ Her forutsetter jeg totalt 41 ukers spilletid ved Nationaltheatret i løpet av et år, hvorav 80 forestillinger tilsvarer 16 ukers spilletid for et barnestykke.

¹⁰⁶ Regjeringen.no. NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> Nedlastet 29.03.2011.

¹⁰⁷ Ibid. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> Nedlastet 29.03.2011.

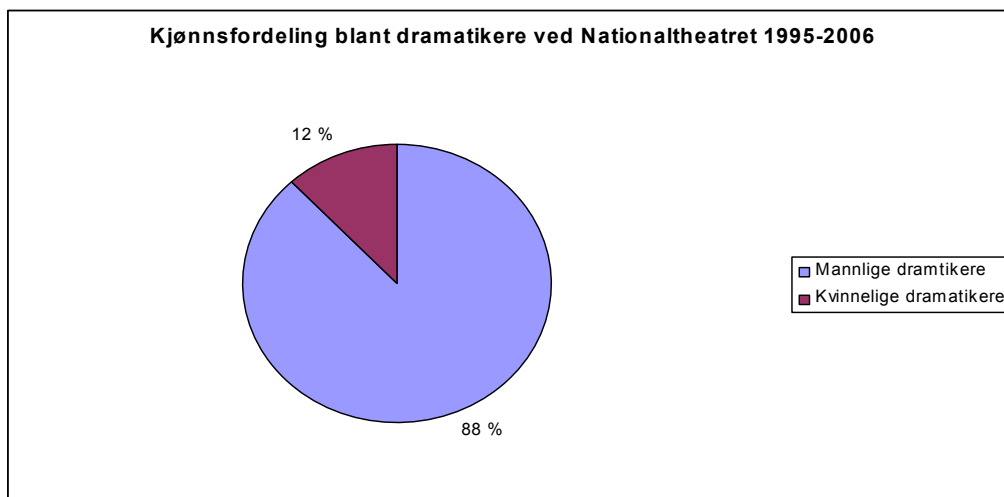
¹⁰⁸ NOU 2002: 8. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> Nedlastet 15.4.2011.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Personlig intervju med Kjetil Bang-Hansen, desember 2009.

87,95 %, og der foreligger en skjev kjønnsbalanse i forholdet mellom mannlige og kvinnelige dramatikere ved Nationaltheatret.

Diagram 5



De kvinnelige dramatikere som er, får heller ikke satt opp stykkene sine særlig ofte¹¹¹ - av totalt 128¹¹² oppsetninger i perioden, var kvinnelige dramatikere involvert i kun 11 av disse, eller i totalt 8,59 % av oppsetningene. Det er derfor naturlig å stille spørsmål ved hva som er årsaken til den lave kvinneandelen blant dramatikerne? Skyldes det at der generelt er for få kvinnelige dramatikere, holder de som er for dårlig kvalitet, eller blir kvinnelige dramatikere rett og slett oversett ved teatret?

Et eksempel på en kvinnelig, norsk dramatiker som kun har blitt spilt én gang ved teatret i perioden 1995-2006, er Cecilie Løveid. Med tanke på den anerkjennelse hun har, i følge teaterviter Knut Ove Arntzen er Løveid den dramatiker som i sterkest grad har utfordret den norske Ibsen-tradisjonen,¹¹³ og at hun i aktuelle periode allerede hadde produsert ni helaftens skuespill,¹¹⁴ så oppfatter jeg dette som noe underlig. Til sammenligning hadde Jon Fosse produsert seksten skuespill frem til 2006,¹¹⁵ hvorav åtte ble vist ved Nationaltheatret perioden 1995-2006. Prosentvis ble altså 50 % av Jon Fosses dramatik oppført ved teatret, mot kun 11,11 % av Cecilie Løveids.

¹¹¹ Jf. Statistikk 4 og 5.

¹¹² Jeg utelater "Fiin gammel årgang" og dramatiseringer/iscenesettelser, da dette ikke regnes som dramatiske tekster i denne sammenheng.

¹¹³ Therese Bjørneboe. "Norsk teaters røste. <http://www.aftenposten.no/meninger/article4204725.ece> Aftenposten.no. (Nedlastet 5.9.2011.)

¹¹⁴ CecilieLøveid.com. <http://www.cecilieloveid.com/dramatikk/helaftens-skuespill/norwegian> Nedlastet 2.11.2011

¹¹⁵ Store Norske Leksikon. Jon Fosse – utdyping (NBL-artikkel). http://snl.no/nbl_biografi/Jon_Fosse/utdypning#menuitem4 Nedlastet 10.11.2011.

Det har vært spekulert fra flere hold hva som er årsaken til fraværet av Løveids dramatikk på norske scener (fraværet er ikke unikt for Nationaltheatret spesielt) – alt i fra om det skyldes at teatret er styrt av menns blikk på verden og estetikken, at det ikke er plass for mer enn én dramatiker i Norge, til om kanskje Løveids dramatikk er for vanskelig å innordne i et teater med en så sterk realismetradisjon som den norske? I et intervju i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* sier Cecilie Løveid selv at hun gjerne hadde sett egne tekster mer på scenen,¹¹⁶ og hun har noen tanker omkring hvorfor hun ikke blir spilt så ofte i Norge: ”

Sådan som jeg udviklede den dramatiske skrivning, så bliver det ganske komplicerede konstruktioner, lange tekster, mange medvirkende, dyr, krævende i forhold til research. Maria Q og Rhindøtrene og Østrig (om Wittgenstein), det var store hovedværk eller skulle være det. Hvis jeg skal svare videre på spørgsmålet om tekstens status, så kan man sige, at på den ene siden er teksten fremdeles en vare på hyllen, og som vare eksporteres den, blir et forhåpentlig sikkert kort for teatret hvis den kommer med vitne om suksesser. Jeg er ikke så glad for at teatret lider av trygghetsnarkomani, selv om jeg skulle ønske at egne tekster var oftere på scenen!

Løveid selv mener altså at årsaken til at hun er så lite spilt i Norge, kan være at tekstene hennes er for kompliserte, dyre og krevende å iscenesette, og hun viser til det hun oppfatter som ”trygghetsnarkomani” ved teatrene – at teatrene ikke tør å utsette seg selv for mer risikofylte produksjoner. Hvorvidt dette er korrekt eller ikke, kan jeg ikke spekulere i, men Løveids eget synspunkt og vurdering er uansett interessant å ta med i vurderingen av hvorfor en av Norges mest anerkjente dramatikere er såpass lite representert ved Nationaltheatret, særlig når der i utgangspunktet er lite kvinnelige dramatikere representert. Dersom argumentet er at der generelt er få kvinnelige dramatikere i verden, hvorfor benytter man seg ikke av de som faktisk er tilgjengelige? Kanskje er det slik som Løveid hevder, at

Dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare, har videre en annen innfallsvinkel på denne problematikken. Skare sier at han er overrasket over i hvor stor grad man er opptatt av urpremierer, når man skal spille norsk dramatikk, og i veldig liten grad tar opp igjen tidligere stykker av norske dramatikere. Dette får konsekvens for nettopp dramatikere som Cecilie Løveid, som var mest produktiv før 1995, og i liten grad har skrevet nye ting. Det kan tyde på at i det øyeblikket en norsk dramatiker slutter å produsere noe nytt, så går han eller hun i glemmeboken, hevder Skare¹¹⁷. Også Ellen Horn er langt på vei enig med Skare i dette ”det er veldig ofte slik at norsk dramatikk alt for sjelden blir tatt opp igjen - man føler at da har den

¹¹⁶ Gritt Uldall-Jenssen og Søren Bruun. ”Dramatikkens marked.” *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* Nr. 2 2011, s. 24.

¹¹⁷ Personlig intervju med dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare, den 13.3.2008.

teksten blitt presentert”.¹¹⁸ Horn er videre stolt av å ha presentert Cecilie Løveid to ganger i sin periode som teatersjef¹¹⁹.

Vi spilte *Maria Q* av henne og vi spilte *Østerrike*, som var et bestillingsverk til Ibsen-festivalen. Vi hadde et ønske om at Ibsen-festivalen skulle få en samtidsstemme, slik at til hver Ibsen-festival så inviterte jeg norske dramatikere til å skrive inspirert av og mot Ibsen, og Cecilie lagde *Østerrike*. Dette var også grenseoverskridende tekster, som må ses i forbindelse med at vi drev og slepte på et digert underskudd som vi også skulle betale.

Ser man videre bort i fra bruken, eller ikke bruken, av Cecilie Løveid som dramatiker, så er en medvirkende årsak til den lave andelen kvinnelige dramatikere ved Nationaltheatret, i følge Skare at Norge er et relativt lite land, hvor der ikke produseres så mye dramatik, og det er med andre ord heller ikke er så mye å velge blant, heller ikke blant kvinnelige dramatikere - ”Nationaltheatret er et teater som også skal spille klassikerne, og der er det ingen kvinner rett og slett. Hvis vi skal si at halvparten av repertoaret vårt er i fra kanon, så vil den mulige kvinneandelen naturlig nok bli redusert”.¹²⁰ Regissør Kjetil Bang-Hansen kan heller ikke se ”at kvinnene skal være reservert på noen måte”,¹²¹ eller at ”det økonomiske eller strukturelle sånn sett skulle være i veien for et stykke...”.¹²² Videre hevder dramaturg Skare at å finne kvinnelige dramatikere ikke er nedprioritert, at teatret er svært oppmerksom på de nye, norske kvinnelige dramatikere. Et problem er imidlertid, som tidligere nevnt, at ikke alle nyskrevne tekster er i et format som egner seg for iscenesettelse ved Nationaltheatret.

14.1 Forholdet mellom norske, kvinnelige dramatikere og kvinnelige, utenlandske

Jeg har tidligere vært inne på at det legges stor vekt på urpremierer når ny dramatik skal spilles ved Nationaltheatret. Dette er også tydelig når det kommer til bruk av kvinnelige dramatikere. Av totalt 5 oppsetninger ved en norsk, kvinnelig dramatiker, så var samtlige urpremierer. Blant de utenlandske, kvinnelige dramatikerne var der ingen urpremierer. Årsaken til sistnevnte går jeg ut i fra er tilsvarende som for de mannlige, utenlandske dramatikere, altså problemer med oversettelse og språk blant annet, så dette går jeg ikke videre inn på. Det er derimot interessant å se hvor lite representert utenlandske, kvinnelige dramatikere er ved Nationaltheatret, contra utenlandske, mannlige. Utenlandske mannlige dramatikere, utgjør 43 personer, og disse var igjen representert med 58 oppsetninger for perioden 1995-2006, utenlandske kvinnelige dramatikere utgjør 3 personer med i alt 6 oppsetninger. Til tross for argumentet om at der ikke finnes kvinner blant de klassiske

¹¹⁸ Personlig intervju med Ellen Horn 11.05.2009.

¹¹⁹ Ellen Horn var teatersjef ved Nationaltheatret fra 1992-2000.

¹²⁰ Personlig intervju med dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare, den 13.3.2008.

¹²¹ Intervju med Kjetil Bang-Hansen gjort Nov. 2009.

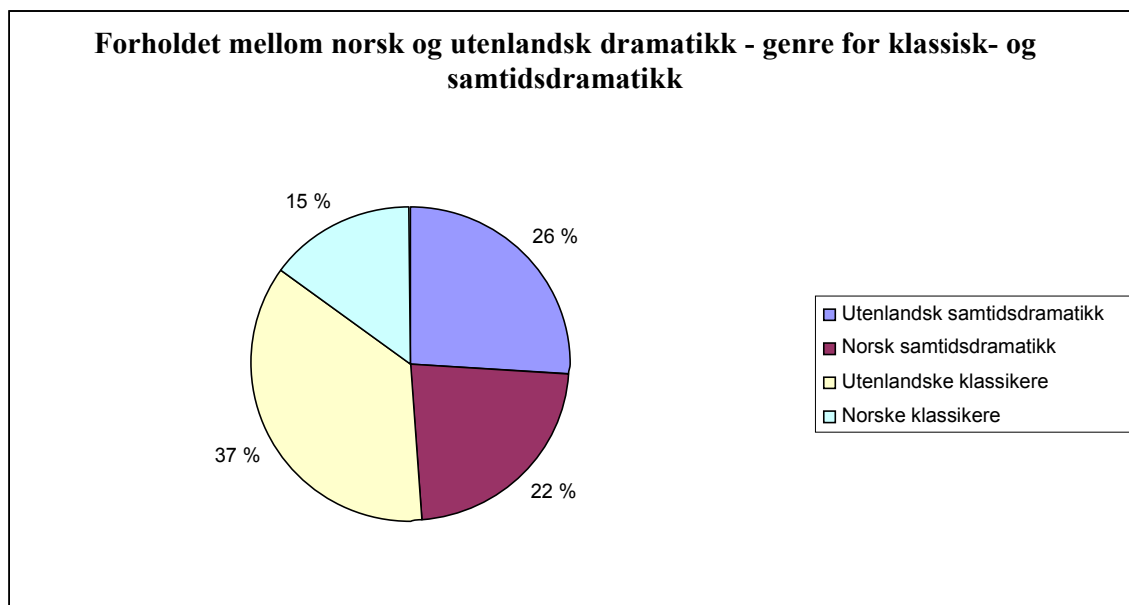
¹²² Ibid.

dramatikerne, så skulle der være mulig å tro at der var noen flere utenlandske, kvinnelige samtidsdramatikere å velge blant?

15. Forholdet mellom utenlandsk samtidsdramatikk og utenlandske klassikere

Statistikkene 1 og 2 gjør det mulig å se hvor mye av den utenlandske dramatikken ved Nationaltheatret som er klassikere contra samtidsdramatikk, samt hvor mye av den norske dramatikken som er klassikere contra samtidsdramatikk. Resultatet av analysen har jeg illustrert i Diagram 6.

Diagram 6



Slik det fremkommer av Diagram 6, så dominerer utenlandske klassikere ved Nationaltheatret. Noe mer overraskende er det kanskje at norsk samtidsdramatikk spilles mer enn norske klassikere? Dette, sammen med informasjonen som jeg tidligere har gitt, om at ny, norsk dramatikk utgjorde hele 92,31 % av urpremierene ved Nationaltheatret perioden 1995-2006, viser tegn på at bruk av ny, norsk dramatikk er prioritert ved Nationaltheatret – helt i tråd med statens tildelingskriterier.

Ser man derimot på bruk av utenlandsk samtidsdramatikk, så ser man at den utgjør en større prosentandel enn norske, men også en langt mindre andel enn utenlandske klassikere. Jeg har tidligere vært inne på Nationaltheatrets rolle som kulturbærer og forvalter av den klassiske

tradisjonen, og at der er en forventning fra publikum, om å spille klassikerne. Likevel synes jeg det er interessant å stille spørsmål ved hvorfor klassikerne spilles i såpass mye større grad enn samtidsdramatikk? Jeg har tidligere nevnt at det ikke er til Norge de utenlandske dramatikerne kommer først med sitt nyskrevne manus, og dette gjenspeiles også i at der er kun 2 urpremierer ved utenlandske dramatikere perioden 1995-2006, men når man ser bort i fra urpremieren, finnes der ikke mer utenlandsk samtidsdramatikk å velge i? Hva er årsaken til at man prioriterer gamle klassikere fremfor å hente inn ny, utenlandsk samtidsdramatikk? Jeg noterer meg blant annet at en av de mest innflytelsesrike engelskspråklige dramatikere i etterkrigstiden, og Nobelprisvinner i litteratur, Harold Pinter, kun er representert med én oppsetning ved Nationaltheatret perioden 1995-2006. Harold Pinter var svært produktiv, og foruten filmmanus, prosa og poesi, rakk han rakk han å skrive 32 skuespill og 13 dramatiske sketsjer før sin død i 2008.¹²³ Perioden 1980-2000 skrev han 12 nye skuespill. Til tross for både anerkjennelse og stor produksjonen, så er han så å si fraværende på Nationaltheatrets repertoar.

Under mitt studieopphold ved Goldsmiths College i London, 1996-1997, fikk jeg på en forelesning i markedsføring av kultursektoren, høre en historie om jobbsøkeren som fikk i oppdrag å utarbeide en markedsføringsstrategi for et Pinter-stykke i London, og som etter grundig arbeide kunne levere en godt utarbeidet plan, fikk jobbsøknaden blankt avvist... Han hadde vist fullstendig manglende kunnskap om teaterpublikumet i London – et Pinter-stykke trengte ikke markedsføres, det var noe ”alle” ville ha med seg, og det gikk av seg selv... Om historien er 100 % sann kan jeg ikke stå inne for, men den ble fortalt, og sier uansett noe om den popularitet og den anerkjennelse Harold Pinter har som dramatiker for mange. Foruten Nobel-prisen i litteratur har han også blitt tildelt *Shakespeare-prisen* (Hamburg), *Den europeiske litteraturprisen* (Wien) og *Moliere D'Honneur*. I 1996 ble han utnevnt til kommandør av Order of the British Empire, og i 2002 mottok han Order of the Companions of Honour. Likevel er han nesten ikke-eksisterende ved Nationaltheatret, i alt har teatret hatt Pinter på repertoaret fem ganger siden 1970, hvorav ”Hjemkomsten” har blitt satt opp to ganger – det er dermed kun 4 av Pinters totale produksjon på 32 skuespill som har blitt oppført.

Innspillet på fraværet av Harold Pinters dramatikk ved Nationaltheatret, er først og fremst en illustrasjon på at der finnes et utvalg av anerkjent, utenlandsk samtidsdramatikk å velge i blant, på samme måte som der finnes norske, kvinnelige dramatikere. Spørsmålet blir derfor

¹²³ Haroldpinter.org. <http://www.haroldpinter.org/plays/index.shtml> (Nedlastet 2.4.2011)

ikke om der ikke finnes alternativer til det repertoaret som er ved Nationaltheatret(...) Men hvorfor de alternativene som faktisk er, ikke blir benyttet? Hvilke føringer ligger der i valg av repertoar, og hvem er det egentlig som bestemmer teatrets repertoar? Hva er det som vektlegges? Dette vil jeg blant annet drøfte nærmere i neste kapitel.

16. Nationaltheatrets repertoar og føringer for valg av dette

I Kapittel 13 om genremessig fordeling av Nationaltheatrets repertoar 1995-2006” fremkommer det, kort oppsummert, at Nationaltheatret har en generelt jevn fordeling mellom klassisk dramatikk og samtidsdramatikk. Det er fokus på bruk av ny, norsk dramatikk, og samtlige urpremierer med unntak av to, var ved en norsk dramatiker. Imidlertid er der få kvinnelige dramatikere på repertoaret, og der satses lite, eller ingenting, på dramatikk for barn. Som nevnt avslutningsvis i forrige kapittel dukker der opp flere spørsmål knyttet til teatrets repertoar og repertoarvalg. Utgangspunktet for denne oppgaven, og oppgavens hovedproblemstilling var, og er: *Hvordan påvirkes teatrets repertoar av statlig støtte og offentlige bevilgninger? - Konsekvenser av bevilgninger til norsk scenekunst*. Det er derfor både naturlig og nødvendig, å knytte spørsmålene omkring teatrets repertoar og repertoarvalg opp mot denne problemstillingen. Er det slik at det repertoaret jeg nå har dokumentert gjennom de ulike statistikkene, er en konsekvens av statlig støtte og offentlige bevilgninger, eller er det slik det er på tross av dette? I hvilken grad legger disse bevilgningene føringer for teatrets repertoar? I forbindelse med intervju av regissør ved Nationaltheatret, Kjetil Bang-Hansen i desember 2009, tok jeg opp denne tematikken, og han kunne fortelle at han tidligere hadde blitt konfrontert med denne problemstillingen, særlig

(...) de gangene jeg har satset i utlandet, i Amerika først og fremst dukker dette spørsmålet opp, da kommer det spørsmål – hvordan kan dere arbeide som frie kunstnere når dere er støttet, subsidiert, av en stat? Er det ikke da staten egentlig, som bestemmer repertoaret, vil det ikke da på en eller annen måte speile seg i repertoarvalg, vil ikke teatret som kulturprodukt, som kunstprodukt, bli redusert?¹²⁴

I følge Kjetil Bang-Hansen, så er Nationaltheatret i en posisjon hvor det gis penger fra staten for å kunne gi større kunstnerisk frihet, men

(...) på den annen side så får teatret så lite penger at vi er nødt til å spille kommersielt, til å spille musicals. Så ved Oslo-teatrene, kanskje bortsett fra Nationaltheatret, og det er litt andre årsaker enn bare penger, så blir det mer og mer musicals som overtar de store scenene, for der ligger pengene. Du må få de pengene inn på en eller annen måte. Det er det som er så morsomt med *Fanny og Alexander*¹²⁵, at vi endelig kan bruke det store institusjonsteatret på et seriøst stoff, som samtidig er så populært at det gir inntekt. Vi er avhengig av en bankers forestilling hver sesong for i det hele tatt å holde oss flytende. Det er den økonomiske siden av det(...)¹²⁶

¹²⁴ Personlig intervju med regissør Kjetil Bang-Hansen. Desember 2009.

¹²⁵ Forestilling i Kjetil Bang-Hansens regi, som hadde urpremiere 7. november 2009.

¹²⁶ Personlig intervju med regissør ved Nationaltheatret, Kjetil Bang-Hanssen. Desember 2009.

Tidligere teatersjef ved Nationaltheatret, Ellen Horn, påpeker også betydningen av økonomiske forhold

(...)Da jeg overtok sjefsstolen hadde Nationaltheatret et underskudd på rundt 14 millioner kroner, som er et betydelig beløp, og det er ikke noen tvil om at det er dette som er det mest styrende for teatrets repertoar, det er den økonomiske situasjonen som teatret befinner seg i. Jeg lagde en strategiplan for 1996-2001, og da la vi inn en egen målsetning og visjon for hva vi skulle bli. Vi skulle bli et moderne teater, men jeg skrev også i årsmeldingen at budsjettet og økonomien var en helt avgjørende forutsetning for å kunne ha kunstnerisk frihet, og jeg startet da med en klamme om halsen som het 14 millioner(...) ¹²⁷

Kjetil Bang-Hansen og Ellen Horn er altså langt på vei enige om at teaterets økonomiske situasjon er av betydning for dets repertoar. Kan man med dette hevde at teatrets repertoar utelukkende baseres på økonomiske forhold? Dersom så legges til grunn, i hvilken retning påvirker det repertoaret? Ellen Horn uttaler selv at

(...)jeg synes at jeg i min periode la mye vekt på at vi skulle få nye dramatikere, også på Hovedscenen. Dette er også noe av det jeg er aller mest stolt av - at vi til tross for en ekstremt krevende økonomisk situasjon hvor vi måtte gå med overskudd, gjorde såpass store løft på ny, norsk dramatikk, som for eksempel ”Kirsebærtreet blomstrer” på Hovedscenen av Arthur Johannesen, samt jubileumsforestillingen vår i 1999, ”Stor Stue for ingenting.no” av Petter Rosenlund, som var både provoserende, moderne og nyskrevet for Nationaltheatrets Hovedscene. En del av strategien var også å levere de gamle klassikerne på en ny måte. ¹²⁸

I følge Ellen Horn var altså Nationaltheatret i stand til å sette ny, norsk dramatikk på repertoaret, til tross for trang økonomi og behov for gå med overskudd. Samtidig er det et viktig punkt å merke seg, at ”en del av strategien var å levere de gamle klassikerne på en ny måte”(...) Med andre ord la en begrenset økonomi utvilsomt visse føringer på teatrets repertoar i aktuelle periode, men kan man med dette utelukke at andre ”ikke-økonomiske” faktorer spiller inn når repertoar skal velges?

17. Bruk av Nationaltheatrets Hovedscene

Hovedscenen ved Nationaltheatret er Norges største, og rommer 741 tilskuere. Dette stiller utvilsomt visse krav til type stykke som kan settes opp. Denne problematikken er velkjent for mang en teatersjef, blant annet ga tidligere teatersjef ved Black Box Teater, Kristian Seltun, uttrykk for, under en debatt ved Det Norske Studentersamfund høsten 2007, ¹²⁹ at han det ikke burde bygges store scener mer, at det ideelt sett burde finnes bare små scener, da han mente det var svært vanskelig å finne egnede forestillinger for de store salene, det vil si forestillinger

¹²⁷ Personlig intervju med Ellen Horn 11.5.2009.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Personlig tilstedeværelse under debatt. ”Er teateret dødt?” med Kristian Seltun og Jon Nygaard. Det Norske Studentersamfund. 8.10.2007.

som egner seg til å bli spilt i et stort format, og som kan trekke nok publikum til å fylle opp salen, samtidig som man skal velge interessante forestillinger. Med denne problematikken i tankene kan man spørre seg hvilke kriterier som blir lagt til grunn, når man skal sette opp en forestilling ved Hovedscenen på Nationaltheatret? Er man avhengig av å sette opp musikal eller tilsvarende – stykker som krever en stor scene, og som man tror kan være en publikumsvinner? På spørsmål omkring denne tematikken hadde regissør Kjetil Bang-Hansen følgende kommentar:

(...)jo, fra et synspunkt så er jo det riktig – det er vanskelig å samle så mange mennesker. På den andre siden så er jo det en fallitterklæring av det teateret er – det er magi og fellesskap(...) Tenk på barneteateret – fellesskapet(...) Og noe av det sosiale fellesskap i teater(...) Det er klart at man kan drive og pusle på en liten scene(...)Og egentlig så er det så begrenset, at en del av teatrets uttrykk forsvinner, en del av teatraliteten blir jo borte, ikke sant? Det er greit å sitte på en stol å snakke rett frem i flere timer, men, men - det er jo ikke egentligheten(...) Det er å bevege mange folk, i en stor opplevelse, i et fellesskap, som er noe av teatrets viktigste(...) Men det er jo klart at når man skal sette opp, det være seg som teatersjef eller som instruktør, på Hovedscenen – ja, da stiller Hovedscenen en del krav. Den stiller mange krav, den stiller krav for det første til hele organisasjonen om å lage det, om å ha økonomisk kontroll til det, hvis man begynner i den enden, et krav til materiale, at materialet har interesse for så mange mennesker(...)

Videre påpeker Kjetil Bang-Hansen at det er teknisk vanskelig, rent kunstnerisk, å lage og gjøre en oppsetning på Hovedscenen. Han fremholder for øvrig at ”noe av det viktigste er å bevare hovedscenene som et sted for seriøs dramatikk”.¹³⁰

Andre spørsmål som knytter seg til bruk av Hovedscenen ved Nationaltheatret er om det er nødvendig å involvere de mest populære skuespillerne for å få fylt opp setene? Blir slike store oppsetninger ved Hovedscenen mer et spørsmål om markedsføring og inntjeningspotensial, enn om kunstnerisk nyskapning og frihet?

I følge tidligere teatersjef Ellen Horn, så må man hele tiden tenke på å fylle salen, samtidig som man står i fare for å repetere noe, som gjør det mer og mer forutsigbart og dermed lite relevant for et nytt publikum. Dette er sjanser man likevel må ta, sier Horn. Som eksempel nevner hun ”Verdiløse Menn”, som ble trukket fra Torshovteatret og flyttet til Hovedscenen, og hvor salen var stappet full med unge mennesker – ”dette er enormt vitaliserende og gjør teatret relevant for mange flere”.¹³¹

I følge dramaturg Skare er teatrets markedsavdeling ikke på noen måte involvert i repertoarvalget, i form av at det tas hensyn til det som er teatrets ”faste” publikum, men man har et visst budsjett man skal forholde seg til, som krever en viss inntekt i løpet av et år, for å

¹³⁰ Personlig intervju med regissør Kjetil Bang-Hansen. Desember 2009.

¹³¹ Personlig intervju med Ellen Horn 11.5.2009.

kunne gjennomføre de planlagte produksjonene. Markedsavdelingens innflytelse går i sterkere grad på hvilke skuespillere man kan gå ut med - hvordan man kan bruke ansikter man vet trekker publikum, og bruke disse i profileringen av forestillingen – kanskje på beskostning av andre, som har vel så viktige roller, men som man ikke tror trekker publikum på samme måte. Det er nødvendig med en vurdering av hvor mange publikummere man kan forvente på den enkelte forestillingen, og man må gjøre et valg ut i fra det.

Men man tenker aldri slik at Sverre Anker Ousdal vil trekke flere publikummere enn en annen, der er det en regissørkjemi, og hva regissøren tenker omkring rollen, og hvilken skuespiller han ønsker å ha med, som vil være avgjørende. Det kan også være en vurdering at når Kjetil Bang-Hansen bestemmer seg for å gjøre Hjemkomsten med far og sønn Ousdal, så gjør man den rokkingen at da flytter vi den inn på Hovedscenen i stedet for Amfi, som kanskje ville vært nærliggende. Det er mer slike vurderinger som gjøres, enn at nå trenger vi en ”hit”, så vi bytter ut Svein Scharffenberg med Sverre Anker Ousdal for å trekke mer folk.¹³²

Tidligere teatersjef Ellen Horn er langt på vei enig med Skare i dette, men på spørsmål om man bruker kjente skuespillere for å trekke publikum, svarer Horn derimot

Det sier seg jo selv(...) Selvfølgelig tenker man på å trekke publikum, men det finnes noen åpenbare talenter, og en av de fremste oppgavene når man leder en av de store teaterinstitusjonene er jo å legge til rette for, og sørge for, at de store talentene blomstrer. Sørge for at publikum får oppleve disse. Sverre Anker Ousdal er et sånt eksempel. Han er en ener, en suveren skuespiller som både fortjener utviklingsmuligheter, og som publikum fortjener å se, og som i tillegg gir den gevinsten for teatret at det kommer folk.

18. Regissørens innflytelse på teatrets repertoar

Regissørene har en sentral funksjon i forhold til teatrets repertoar - ofte er det de som tilknyttes først, fordi de gjerne har tette kalendere. Avtaler med regissørene gjøres ofte over en treårsperiode, for å kunne finne ledig tid hos vedkommende. Deretter kan hvilket stykke som skal bli spilt bestemmes så nært som et halvt år i forveien, men noen ganger vet man også dette på et tidligere tidspunkt - for eksempel fordi en regissør allerede har avtalt med en skuespiller at de skal gjøre et prosjekt sammen om fire år.¹³³

Enkelte har hevdet at regissøren har langt mer makt i systemet enn det man kanskje ser for seg, i forhold til valg av hvilke stykker som blir satt opp ved teatret? I følge Ellen Horn har teatersjefen på den ene siden noen visjoner, for eksempel en blanding av klassiske og moderne tekster(...) Samtidig kan man

(...)ikke tvinge en regissør til å lage en forestilling som teatersjefen har inni sitt hode(...) Veldig mye av kreativiteten inngår i møte mellom regissør, tekst og ensemble. Kommer det en regissør inn til meg her og sier ”jeg kan gjøre alt, bare si fra hva jeg skal gjøre”, så blir jeg mistenksom fordi regissøren skal brenne for et stoff,

¹³² Personlig intervju med dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare, den 13.3.2008.

¹³³ Personlig intervju med dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare, den 13.3.2008

og ha noe å melde, som da må harmonere med det teatret ønsker og melde. Men jeg ønsker et levende teater - ikke et teater med drevne regissøren som går på autopilot og kan sette opp alt bare de får betalt. Da synes ikke jeg vi får et viljesterkt teater som brenner, og vi skal ha et teater som brenner, helst hver gang. Det er ikke sikkert vi får det til hver gang men... Man må ha regissører som brenner bak.¹³⁴

Dette er helt på linje med dramatur Skares oppfatning av regissørens rolle ved teatret *"det er vanskelig å direkte pådytte en regissør et stoff han eller hun ikke vil ha, eller som han direkte misliker"*.¹³⁵ Det er altså nødvendig for regissøren å gå på en prøveprosess med en viss entusiasme for dem og det han skal jobbe med. Det er ikke en beslutningsprosess hvor man velger repertoaret først, og så henter inn de som skal gjøre det etterpå. I forhold til valg av kvinnelige dramatikere, som jeg tidligere har tatt for meg, så er det også slik, i følge Skare, at når en regissør skal vurdere om han skal gjøre David Hare eller Sarah Kane, så kan man ikke ta hensyn til at forrige forestilling på Amfiscenen var ved en mannlig dramatiker, ergo så må de velge en kvinnelig dramatiker. "Regissøren velger i stor grad selv det stykket som han finner interessant."¹³⁶

19. Bruken av et fast ensembles innvirkning på Nationalteatrets repertoar

Nationalteatret er i en situasjon hvor de har et fast ensemble av skuespillere, i motsetning til for eksempel Riksteatret og Black Box Teater, som har frilansere. Når man har et fast ensemble, så er det et personalansvar å finne gode roller til de ulike skuespillerne, og benytte de ressursene man har, og i blant også finne en rolle for en bestemt skuespiller, som ikke har hatt en interessant rolle på en stund(...) Spørsmålet blir i hvilken grad dette påvirker teatrets repertoar, det at det har et fast ensemble å forholde seg til, i motsetning til å kunne bruke frilansere? Regissør Kjetil Bang-Hansen mener at man i utgangspunktet

(...)har et ensemble av en sånn kvalitet at vi i utgangspunktet kan spille alt. Men så foregår det selvfølgelig en kamp og en utvelgelse når man kommer frem til at man vil spille et stykke – hvem passer best, hvem er fri? Så man kan ikke, og i og med at man spiller repertoar, og det er jo en ekstrem forskjell på hvordan det er på Det Norske Teatret og på Oslo Nye Teatret – repertoarspillingen gjør det jo ekstremt mye vanskeligere å besette, men så tror jeg nok også at det går den andre veien...

Videre nevner Bang-Hansen at man i spesielle situasjoner, som for eksempel med at en skuespillers avskjedsforestilling, at man da som teatersjef vil "(...)tenke – der ligger jo også poenget med å ha en teatersjef som kunstnerisk leder som kan si(...)vi bør nå finne et stykke som både tilfredsstiller krav til at det er aktuelt og interessant, og at vi får brukt den og den

¹³⁴ Personlig intervju med Ellen Horn, den 11.5.2009.

¹³⁵ Personlig intervju med dramaturg ved Nationalteatret, Olav Torbjørn Skare, den 13.3.2008

¹³⁶ Ibid.

skuespilleren.”¹³⁷ Også Ellen Horn mener at man i spesielle tilfeller må ta hensyn til en skuespiller som ikke har hatt en sentral rolle på en stund, men påpeker at teatret er til for publikum, og at vi har et offentlig støttet teater. Horn mener at publikums må få det beste, og at ”i det øyeblikket man begynner å lete etter stykker for å sysselsette en kunstnerisk stab, så blir det galt.”¹³⁸

Videre mener Ellen Horn at muligheten til bruk av frilansere gir en ”frihet som man ikke har når man har et fast ensemble”.¹³⁹ Hun viser til at man trenger elastisitet i skuespillerstaben, og at det er ønskelig med mer gjennomflyt –

man vil ikke ha denne veldige mursteinen av et ensemble som bare går igjen og igjen, og i faser så trenger du også unge folk – det er det ikke noen tvil om. Det er ikke gitt at alle de unge skal være der hele livet. Teatersjefen trenger frihet til kanskje å kunne finne folk som egner seg mer(...)

Også Bang-Hansen mener at det at man har et fast ensemble å forholde seg til kan være et problem, men viser til at teatret går i en ”litt i en retning med mindre og mindre fast ansettelse og mer og mer frilansere, eller nær sagt på åremål – de følger teatersjefene(...)” Videre påpeker han at det er noen veldig bra sider ved det – det kan være en fordel at man får inn nye skuespillere, ny energi, samtidig som det også er noen sider som ikke er fullt så bra, blant annet mister man ensemblefølelsen. Bang-Hansen påpeker også det sosiale elementet ved bruk av frilansere, at et frilanssystem er mye tøffere, og at veldig mange ønsker å bli fast – ”fordi det gir en sosial trygghet å være fast, en slags oversiktighet over sitt eget liv.”¹⁴⁰

Et siste moment ved å ha et fast ensemble ved Nationalteatret, er at teatret dermed må lønne en fast stab, i forhold til for eksempel Black Box Teater som bruker frilansere. Det er derfor andre økonomiske hensyn som må tas. Skuespillerne (og øvrige fast ansatte), skal ha sin faste lønning, uavhengig av om de blir brukt i en rolle, eller om rollen er stor eller liten(...) Til forskjell fra de frie scenene, så spiller man som et institusjonsteater hver dag. På Black Box spilles kanskje det ene spesielle stykket 3 ganger i uka –

på Nationalteatret må du favne flere. Du skal spille hver kveld, du skal fylle hele året med scenekunst. Samtidig har man fleksibiliteten, men det å få til en fleksibel utnyttelse av ressursene er tungt – altså den tunge organisasjonen, den tunge behandlingen – den går av og til på bekostning av fleksibilitet, det å kunne snu på femøringen og ta et valg.

¹³⁷ Personlig intervju med regissør Kjetil Bang-Hansen. Desember 2009.

¹³⁸ Personlig intervju med Ellen Horn, den 11.5.2009.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Personlig intervju med regissør Kjetil Bang-Hansen. Desember 2009.

20. Tekstbasert dramatikk

Fra tid til annen møter Nationaltheatret kritikk for å basere seg på utelukkende tekstbasert dramatikk, og et mer alternativt repertoar blir etterspurt. I sin hovedfagsoppgave i teatervitenskap fra Universitetet i Bergen, kritiserer Halfrid Velure institusjonsteatrene for nettopp dette, for å være utelukkende tekstbaserte, og hun beskriver det hun kaller en ”institusjonenes estetikk”, basert på deres fokus på tekst og måte å bruke rom på. Mine undersøkelser, jf. statistikk 1 og 2 bekrefter også langt på vei dette, at det hovedsakelig spilles tekstbasert dramatikk ved Nationaltheatret. Spørsmålet blir imidlertid om dette er å betrakte som en feil eller mangel ved Nationaltheatrets repertoar? Er det i strid med statens tildelingskriterier? Er det nødvendigvis Nationaltheatrets oppgave å fremvise det alternative repertoaret?

Tidligere teatersjef ved Den Nationale Scene, Morten Borgersen, tar opp nettopp denne problemstillingen i en artikkel fra 2006 og mener det nok er riktig at man har en institusjonenes estetikk, men at dette ”kommer av det oppdrag vi har fått fra staten: krav og føringer mht. inntjening og publikumsbesøk, hva vi skal ta ansvar for, måten vi er organisert på og delvis den måten vårt kunstneriske personale er skolert på.”¹⁴¹ Videre stiller Borgersen spørsmål ved om det er viktig at institusjonene skal gjøre det samme som scenekunstheltet utenfor institusjonene, og om det ikke er ”nettopp kompleksiteten og variasjonen det norske teaterliv trenger?”¹⁴²

Borgersen tar også opp et viktig spørsmål, om hvorvidt det nødvendigvis er slik, at det finnes et mer variert repertoar ved de frie scenene – har de en mindre ensrettet estetikk enn institusjonene? Som Borgersen skriver i den tidligere nevnte artikkel: ”Jeg kan ofte oppleve en ensartet estetikk innenfor det frie scenekunstheltet og dessuten er tekst som grunnlag blitt tydeligere innen norsk fri scenekunst”.¹⁴³ For hva innebærer det egentlig å være nyskapende? Er det slik at en oppsetning av Hamlet er mindre nyskapende, enn eksempelvis en ny, ikke tekstbasert oppsetning? Etter regissør Ketil Bang-Hansens oppfatning så kan man

ha en forestilling om Hamlet da, som er like nyskapende – ekstremt nyskapende... Hele Europas og Amerikas teaterliv er jo fortsatt tekstbasert, men det vil ikke si at alt er tekstbasert. Det finns jo i alle land, Tyskland, Frankrike, England – i alle teaterland, så finns det jo andre teaterformer, disse lever jo parallelt. Det er jo det som er det fine – det er jo kjempefint den utviklingen som har kommet nå med ikke-tekstbasert dramatikk... Men det vil jo ikke si at man skal bruke det som et ankepunkt for

¹⁴¹ Scenekunst.no: http://www2.scenekunst.no/artikkel_2285.nml (Nedlastet 28.4.2008)

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

tekstbasert dramatikk... Det handler tross alt ikke bare om underholdning her, men om tanker, og tanker gir seg også utslag i å artikulere til mening...

Et viktig spørsmål som åpner seg, i forhold til nevnte argumenter, er hvordan man kan forsvare statsstøtten, dersom det er slik at repertoaret baseres på en type tekstbasert dramatikk, da nettopp det å ”fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse”¹⁴⁴ er en viktig statlig målsetning for å gi økonomisk støtte? Stilt ovenfor denne problemstillingen svarer dramaturg Skare at

Nationalteatrets rolle som nasjonsbærende, nok ikke er så tydelig i dag, som det har vært i største del av vår historie, men i tillegg til å være et repertoar er vi også en institusjon. Nationalteatret som bygning, og en del av en institusjon, er også en del av det vi skal vedlikeholde. Det ville vært feil av oss å ikke skulle spille på Hovedscenen for eksempel.¹⁴⁵

Skare viser også til at Nationalteatret er en del av den klassiske tradisjonen, og blant annet har en Ibsen-festival å forvalte annet hvert år, som tidligere nevnt, noe som i seg selv legger konkrete føringer for teatrets repertoar.

En annen side av saken, som det også kan stilles spørsmål ved, er hva som kan defineres som ”fornyende” – kan for eksempel Eirik Stubøs moderne versjon av Vilanden regnes som ”fornyende”, eller må det et helt nytt stykke til for at man skal kunne kalle en oppsetning dette? I følge NOU 2002: 8, hvor det gjøres en vurdering av målene for statens scenekunstopolitikk, så fremkommer det at

I resultatmålene har departementet valgt å fokusere på repertoaret og at «institusjonene skal fremme bruken av ny norsk dramatikk/musikkdramatikk og koreografi ». Resultatmål 2.2 presiserer at kravet om fornyelse og utvikling ikke bare gjelder den skapende virksomheten, men også formidlingen ved «utprøving av nye idèer og samarbeidskonstellasjoner».¹⁴⁶

I henhold til dette, så virker det klart at nytolkninger kan være fornyende, imidlertid, som jeg tidligere har vært inne på ved flere anledninger, så er det slik at Scenekunstutvalget ikke vurderer reproduserende virksomhet for å være fornyelse, basert på at den oppfatningen om at scenekunsten skal utfordre og bevisstgjøre oss om vår egen samtid.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Regjeringen.no: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/Tema/andre/Scenekunst.html?id=86987> (Nedlastet 28.04.2008)

¹⁴⁵ Personlig intervju med dramaturg ved Nationalteatret, Olav Torbjørn Skare, den 13.3.2008

¹⁴⁶ Regjeringen.no: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> (Nedlastet 12.11.2011)

¹⁴⁷ Regjeringen.no: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/NOUer/2002/NOU-2002-8/5.html?id=367398> (Nedlastet 12.11.2011)

21. Konklusjon

I arbeidet med denne oppgaven har jeg sett på Nationaltheatrets repertoar i to perioder, perioden 1995-2000 hvor Ellen Horn var teatersjef, og perioden 2001-2006, hvor Eirik Stubø var teatersjef. Jeg finner det imidlertid viktig å poengtere at, til tross for denne todelingen, så har mitt utgangspunkt imidlertid ikke vært å finne ut hvem som produserte mest eller minst av noe, enten det dreier seg om mengden norsk dramatik eller bruk av kvinnelige dramatikere. Det jeg har ønsket å undersøke har vært Nationaltheatrets repertoar perioden 1995-2006, på bakgrunn av at staten har tatt et særskilt finansielt ansvar for dette, samt sett i lys av hovedmålsetningen for bevilgning til norsk scenekunst, som var gjeldende i det aktuelle tidsrommet. I denne sammenheng har det vært relevant og nødvendig å undersøke nærmere hvorvidt ny teatersjef har hatt innvirkning på teatrets repertoar. Det har derfor vært interessant å se om to såpass ulike teatersjefer som Ellen Horn og Eirik Stubø har bidratt til ulikt repertoar ved Nationaltheatret.

Min statistikk, og drøftningen av denne, viser imidlertid at det generelt er en svært jevn fordeling de to teatersjefene imellom, både når det kommer til antall oppsetninger, antall dramatikere, kjønnsmessig fordeling, antall urpremierer, genremessig fordeling, bruk av utenlandsk dramatik og dramatik for barn(...) Det er ingenting i mine undersøkelser som tyder på at ansettelse av ny teatersjef er av større betydning for teatrets repertoar, perioden 1995-2006. Når man ser på statistikkene 4-7 så er det likevel klart at den enkelte teatersjef har bidratt til ulikt repertoar, i form av at det i deres sjefsperioder ble gjort forskjellige valg av dramatikere og regissører. Eksempelvis trakk Ellen Horn i sin tid inn en rekke betydningsfulle regissører til teatret, som Cathrine Telle, Edith Roger, Ole Anders Tandberg og Kai Johnsen. Eirik Stubø hadde i langt større grad regien selv – i følge Nationaltheatrets forestillingsarkiv hadde han regien på 12 forestillinger i egen sjefsperiode, men han inviterte også utenlandske regissører fra Tyskland og Ungarn. Det er også et poeng at Eirik Stubø hadde en langt større satsning på dramatiseringer og iscenesettelser enn Ellen Horn, som i stedet hadde en større post for ”annet”.

Innledningsvis skrev jeg at Eirik Stubø kom inn som teatersjef for Nationaltheatret nærmest som et friskt pust – han var ung, til teatersjef å være, og fikk skryt fra mange hold for å bidra til et nyskapende og samtidsorientert teater. Stubø tok initiativ til etableringen av

Samtidsfestivalen, samt ble kjent for å ha en forkjærlighet for noe smalere, sentraleuropeisk dramatikk, noe han også bekreftet i et intervju

(...)jeg er mer opptatt av et sentral-europeisk enn et angloamerikansk repertoar. For å spissformulere det litt, så har mange norske teatersjefer over lang tid dratt til London i skytteltrafikk og satt opp de samme stykkene nesten samtidig. For meg har det aldri vært aktuelt, men likevel har jeg ikke hatt noe bevisst ønske om å stå i opposisjon. Jeg synes ganske enkelt at Thomas Bernhard er mer interessant enn Harold Pinter.¹⁴⁸

Dette fant jeg interessant å undersøke nærmere, for å se om det fikk konsekvenser, eller gjorde utslag, på Nationaltheatrets repertoar i hans sjefsperiode. Var det tilfelle at der var store forskjeller mellom Stubø og Horn når det kom til geografisk spredning på dramatikerne, at Eirik Stubø faktisk presenterte mer sentraleuropeisk dramatikk enn Ellen Horn? Er det i de mindre, mer spesifikke valgene av dramatikk, at man kan spore teatersjefens innflytelse på teatrets repertoar?

Jeg har tidligere inndelt dramatikerne i norsk, vestlig og ikke-vestlig, men av dette var det ikke mulig å lese hvorvidt en dramatiker var eksempelvis ungarsk, fransk eller amerikansk. Ved å hente ut data fra statistikkene 4-7 og benytte Nationaltheatrets forstillingsarkiv, samt Google der arkivet ikke var fullstendig oppdatert, kunne jeg finne informasjon om den enkelte dramatikers nasjonalitet, og dermed utarbeide diagrammene 7 og 8. For å få et korrekt bilde av situasjonen valgte jeg å skille mellom sentraleuropeisk og vesteuropeisk dramatikk. Eksempelvis regnes Tyskland og Østerrike for å være både et sentraleuropeisk og et vesteuropeisk land, mens Frankrike og Nederland derimot, betraktes kun som vesteuropeiske. Betegnelsen Sentral-Europa, hvis dramatikk Eirik Stubø har blitt koblet opp mot, er et begrep som kan sies ”å representere motstanden mot *Østen* (som Det osmanske riket og Det russiske imperiet), samt ulikheten fra *Vesten* (historisk sett området for politisk konservatisme og blant annet den Franske revolusjon).”¹⁴⁹ Jeg mener det er logisk å skille mellom Sentral-Europa og øvrige Vest-Europa i dette tilfellet, da det er begrepet *sentraleuropeisk* som har blitt benyttet om den dramatikken Stubø har en forkjærlighet for. Jeg har videre satt britisk og irsk dramatikk i samme kategori, samt at jeg har valgt å skille norsk dramatikk fra øvrig nordisk dramatikk. Dette for å lettere kunne danne et helhetsbilde av dramatikerne geografiske tilhørighet. Inndelingene er for øvrig gjort i henhold til FNs regionale kategoriseringsskjema for statistiske formål.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Bjerneboe, Therese. ”Teater er protest”. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. <http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/12001/intervju-med-eirik-stuboe.html> (Nedlastet 12.11.2011)

¹⁴⁹ Wikipedia.org. Sentral-Europa. <http://no.wikipedia.org/wiki/Sentral-Europa> (Nedlastet 13.11.2011)

¹⁵⁰ United Nations Statistics Division. Standard Country and Area Codes Classifications. <http://unstats.un.org/unsd/methods/m49/m49regin.htm#europe> (Nedlastet 13.11.2011).

Diagram 7

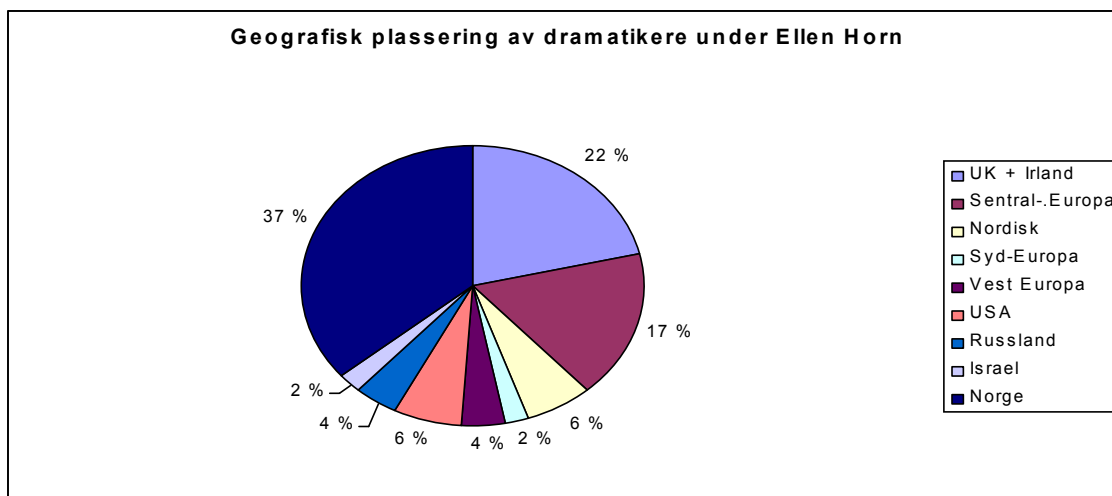
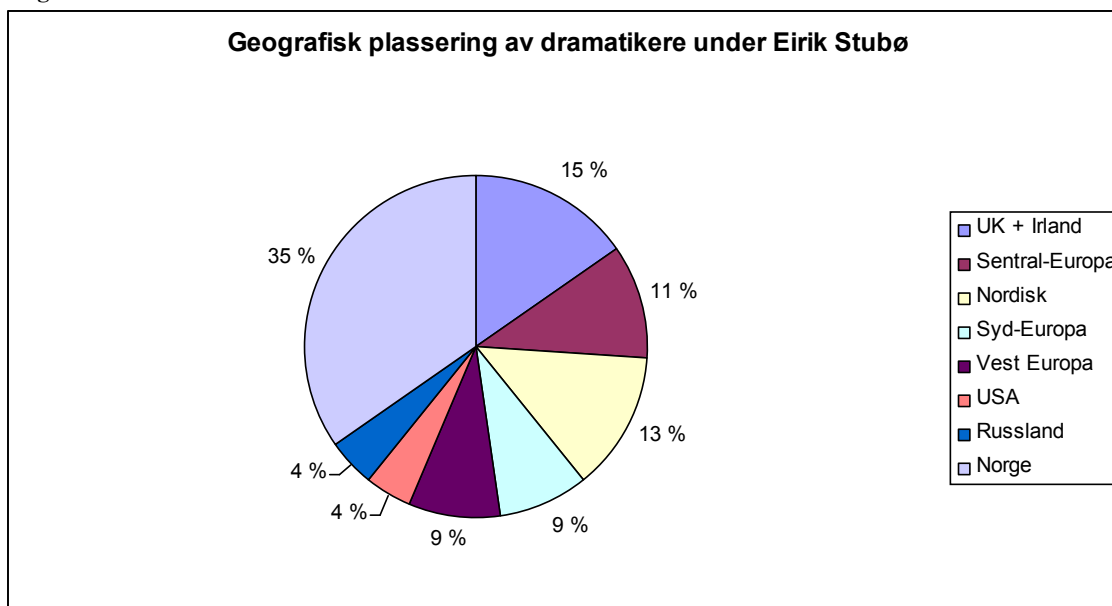


Diagram 8



Slik det fremkommer av diagram 7 og 8, så er det i realiteten Ellen Horn som i størst grad har benyttet sentraleuropeisk dramatikk i sin sjefsperiode. I alt 17 % av dramatikerne hun anvendte var av sentraleuropeisk opprinnelse, mens dette gjaldt kun 11 % av dramatikerne på Eirik Stubøs repertoar. Ut i fra hva man kan lese av diagrammene, synes ikke Stubøs sans for sentraleuropeisk dramatikk å ha hatt betydelig innflytelse på repertoaret(...) Ser man på den totale bruken av europeisk dramatikk, utenom Norge, så viser Ellen Horn noe mer av dette enn Eirik Stubø, dette utgjør henholdsvis 52 % og 48 % av repertoaret. Jeg vil imidlertid påpeke at Eirik Stubø gjorde satsninger på Torshovteatret, og at resultatet kunne ha sett annerledes ut, dersom dette var inkludert i denne oppgaven. Dette er imidlertid ikke tilfelle,

som tidligere nevnt har jeg utelatt Torshovteatret på bakgrunn av at dette har en egen kunstnerisk ledelse (en gruppe skuespillere som søker seg til Torshov) med en felles kunstnerisk profil, samt at gruppen også blir tildelt et eget budsjett.

Diagram 7 og 8 viser, slik som mine tidligere diagrammer og statistikker, en tilnærmet lik fordeling av repertoaret de to teatersjefene imellom. Norsk dramatikk utgjør hovedtyngden av repertoaret hos begge, deretter kommer britisk/ irsk dramatikk. Skal noe utpekes, så må det være at Eirik Stubø presenterte mer Nordisk dramatikk enn Ellen Horn, og også en større andel Sydeuropeisk dramatikk enn Ellen Horn. Det er imidlertid vanskelig å finne et klart og tydelig skille mellom de to teatersjefene, som kan dokumentere at innsettelse av ny teatersjef får konkret innvirkning på teatrets repertoar. Det er også vanskelig å underbygge synet på Eirik Stubø som en større bidragsyter til et nyskapende og samtidsorientert teater, basert på rent statistiske fakta. På bakgrunn av dette virker det mer trolig at man må ned i de mindre detaljer, for å kunne spore teatersjefens innflytelse på teatrets repertoar, eller hva som bidrar til at en teatersjef betraktes som mer innovativ enn en annen(...) I Eirik Stubøs tilfelle, så er det mer trolig at mye av hans kredibilitet er relatert til regi og valg av konkrete stykker, eller som Therese Bjørneboe uttrykker det i en artikkel i Klassekampen

”Etter at første sesong ble en flopp¹⁵¹, har likevel Stubø sakte men sikkert lyktes i å skyve grensene for hva man forventer seg av Nationaltheatret. Framfor alt har det skjedd gjennom Ibsen-festivalene, med 2004 som et foreløpig vannskille.”¹⁵²

Eirik Stubøs oppsetning av *Vildanden*, i 2004, gjestespilte både i New York og Milano, mottok New York Magazines Cultural Award 2006, og ble også kåret til en av de ti beste forestillingene i New York gjennom hele 2006. I mai 2007 ble Eirik Stubø tildelt Obie-prisen for beste regi samme år. Stubøs oppsetning av *Hedda Gabler* fra Ibsen-festivalen i 2006 ble invitert til både Praha og Budapest. Hans periode ved Nationaltheatret bar preg av å være regidrevet, og han gjorde seg bemerket som regissør i inn- og utland. Stubøs anerkjennelse som regissør, og den oppmerksomhet hans oppsetninger ved Nationaltheatret fikk, har trolig vært vel så betydningsfulle for synet på hans sjefsperiode, som selve repertoaret. I utgangspunktet er der tross alt lite oppsynsvekkende og nyskapende ved å sette *Hedda Gabler* eller *Vildanden* på Nationaltheatrets repertoar.

I løpet av sin sjefsperiode innførte Eirik Stubø Samtidsfestivalen

¹⁵¹ Eirik Stubøs første sesong ved Nationaltheatret ble preget av dårlig publikumsbesøk og kritikk mot repertoarvalget.

¹⁵² Klassekampen. http://www.klassekampen.no/44791/mod_article/item (Nedlastet 18.5.2011)

(...)som et forsøk på å definere og fylle nasjonsbegrepet med et konkret og framtidsretta innhold. Hvis Nationaltheatret ikke tar et ansvar for å utvikle og øke tilfanget for en form for nasjonal diktning, skjønner jeg ikke hvem som skal gjøre det. Altså rett og slett legge forholdene til rette for at vi skal ha noe å spille om hundre år – også.¹⁵³

Han fikk mye ros for å ha fokusert på samtidsdramatikk, og for å ha ”løftet fram spesielt tysk regiteater, og regiteater generelt”¹⁵⁴:

Til tross for de individuelle forskjellene jeg nå har belyst, så er det overordnede repertoarvalget de to teatersjefene imellom svært identiske med hverandre. Nettopp denne likheten er kanskje det mest interessante av mine funn. I utgangspunktet er det nærliggende å tro at en teatersjef vil kunne stå relativt fritt til å velge blant ulike dramatikkere og dramatikk, og at dette tydelig vil kunne gjenspeiles i teatrets repertoar(...) Særlig tydelig vil man kunne tenke at dette blir, når det dreier seg om to såpass ulike teatersjefer som Ellen Horn og Eirik Stubø(...) Slik det fremkommer av mine undersøkelser av Nationaltheatrets repertoar perioden 1995-2006, så viser dette seg imidlertid ikke å være tilfelle. Etter min vurdering fremkommer klart at det ikke er teatersjefen alene, som er avgjørende for hva slags dramatikk som blir å finne på scenen. Det er en rekke ulike faktorer som er av betydning, og som innvirker i forhold til teatrets repertoar. Jeg har blant annet vært inne på faktorer som økonomiske forhold, bruk av fast ensemble, publikums forventninger, språkproblemer i forhold til utenlandsk dramatikk, fokus på urpremierer, Nationaltheatrets rolle som forvalter av den klassiske tradisjonen, og ikke minst – regissørens innflytelse på repertoaret. På bakgrunn av dette er der klart at der ligger mange føringer for teatrets repertoar, som må kunne sies å være utenfor teatersjefens kontroll. Nationaltheatret er en institusjon med et fast ensemble, som spiller seks dager i uka. I motsetning til på for eksempel Black Box, hvor man kanskje spiller det ene spesielle stykket tre ganger i uka, så må Nationaltheatret favne bredt. I følge Ellen Horn¹⁵⁵ kan det å få til en fleksibel utnyttelse av ressursene oppleves som tungt, i form av den tunge organisasjonen og den tunge behandlingen – den vil av og til gå på bekostning av fleksibilitet, det å ha muligheten til å kunne snu på femøringen og ta et valg(...)

Eirik Stubø var i sin sjefsperiode opptatt av samtidsdramatikk, og han var også den første til å ta et initiativ i forhold til å registrere samtidsdramatikken ved teatret. Sistnevnte, altså at det ikke tidligere har blitt ført noen ordentlig statistikk over bruk av samtidsdramatikk ved

¹⁵³ Bjørneboe, Therese. ”Teater er protest”. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. <http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/12001/intervju-med-eirik-stuboe.html> (Nedlastet 12.11.2011)

¹⁵⁴ Klassekampen. *Skamroser Stubø*. Klassekampen, 30.3.2007, <http://www.klassekampen.no/44792/article/item/null/skamroser-stubo> (Nedlastet 14.11.11)

¹⁵⁵ Personlig intervju med Ellen Horn, den 11.5.2009.

Nationaltheatret, er interessant. Slik staten formulerer det til institusjonene som mottar statstilskudd, så skal det rapporteres på antall nye norske verk, men Scenekunstutvalget hevder denne registreringen er vilkårlig, og at det er heller ikke klare kriterier for hvilke oppsetninger som rapporteres som ny norsk dramatik. ¹⁵⁶

Den manglende registreringen av samtidsdramatik, var en problematik jeg ble stilt ovenfor under arbeidet med denne masteroppgaven. Imidlertid var det ikke bare når det kom til registrering av samtidsdramatik at arkivet var ufullstendig. Det digitale arkivet var mangelfullt, lite oversiktlig og vanskelig å finne frem i på grunn av begrensede søkemuligheter, samt vilkårlig registrering av forestillingsgenre og oppsetningstype. Eksempelvis lot det seg ikke gjøre å foreta et enkelt søk på Ibsen-oppsetninger perioden 1995-2006, det var kun mulig å søke på selve forfatteren, og da fikk jeg i alt 237 treff som innholdt alt som hadde navnet Henrik Ibsen i seg, fra 1899 til i dag. Det var heller ikke mulig å gjøre søk på for eksempel ”samtidsdramatik” eller ”norsk”. De begrensede søkemulighetene kompliserte i stor grad mitt arbeid, og gjorde det langt mer tidkrevende og omfattende enn det strengt tatt kunne vært, dersom der hadde vært et godt utarbeidet digitalt arkiv.

Dersom jeg ser bort fra det ekstraarbeidet det nåværende arkivet på nett skaper for alle studenter, forskere, journalister og andre som måtte ha nytte og interesse av å bruke dette, så er det noe forunderlig, at ikke Nationaltheatret selv har hatt interesse av en bedre oversikt over eget repertoar? En slik oversikt vil være nyttig nettopp for å kunne gå seg selv etter i sømmene, for eksempel med tanke på å overholde statens hovedmålsetning for økonomisk støtte. Det er på den andre siden verdt å merke seg at det faktisk ikke er et krav fra statlig hold om å dokumentere alt repertoar. At Eirik Stubø, etter eget initiativ ¹⁵⁷, var den første til å begynne å føre en oversikt over teatrets samtidsdramatik er etter mitt syn noe bemerkelsesverdig.

Det foreligger ikke noe statlig kontrollorgan som vurderer kunstnerisk kvalitet, tilgjengelighet eller at øvrige tildelingskriterier overholdes. Den statlige støtten som gis til Nationaltheatret, og øvrige institusjonsteatre, gis slik situasjonen er i dag, uten forbehold og med det jeg vil kalle ”betingelsesløs kjærlighet”. Nationaltheatret er å betrakte som en vernet nasjonalskatt, som i teorien har et sett regler å forholde seg til, men som i realiteten kan gjøre som det vil, uten tanke på sanksjoner i noen form.

¹⁵⁶ Regjeringen.no. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/nouer/2002/nou-2002-8/5.html?id=367398> (Nedlastet 11.11.2011).

¹⁵⁷ Jf. samtale med arkivar Marianne Andersen ved Nationaltheatret.

Til sammenlikning er det interessant å se på systemet for statlig støtte i England, et av våre nærmeste naboland, og også et land som også er kjent for et rikholdig teater- og scenekunsthiv. Systemet i England baserer seg blant annet på ”regularly funded organisations” (RFO’s).¹⁵⁸ Mellom 2008 og 2011 ble det investert £ 1.3 milliarder i rundt 880 kunstorganisasjoner over hele England, hvorav en av disse er Royal National Theatre. Per dags dato mottar Royal National Theatre tilskudd som dekker mindre enn 40 % av de totale kostnadene (tidligere dekket de 60 %). Øvrige inntekter får teatret hovedsakelig fra billettkontoret og sponsing, men også fra West End-overføringer, catering, pluss andre ”front-of-house” tjenester (utstillinger, omvisninger, forestillinger, workshops etc), bokhandlere, salg av programmer og andre publikasjoner.¹⁵⁹

Samtlige RFO’s må forhandles om, og inngå en finansieringsavtale, for hver enkelt finansieringsperiode. Dette stiller igjen krav om en årlig innsending og gjennomgang. Den årlige innsendingen finner vanligvis sted i juni, og skal inneholde informasjon om organisasjonens aktivitet, hvorav viktige data og tabeller blir offentliggjort. Den årlige gjennomgangen finner sted mellom august og oktober, og består av et møte med vurderinger og gjennomgang. Alle RFO’s følges videre opp på bakgrunn av kunstnerisk kvalitet, ledelse, finans og offentlig engasjement, hvorav hvert område rangeres etter ett av følgende: møtt - fremragende, møtt - sterk, oppfylt, potensial, ikke oppfylt. Organisasjonene vurderes også etter risiko, som måles som høy, middels eller lav, under overskrifter som: styring og ledelse, drift, økonomi, miljø, overholdelse og samlet risiko.¹⁶⁰ Videre er det slik for alle RFO’s at dersom kravene for finansiering ikke vurderes som oppfylt og/ eller risikoen vurderes som ”høy”, så vil dette kunne medføre økonomiske sanksjoner. Eksempelvis kan Arts Council of England, etter eget skjønn, holde tilbake eller kreve tilbakebetaling av hele eller deler av tilskuddet. Organisasjonene står også ovenfor den fare å miste subsidiene, som følge av politiske endringer. Fra april 2012 vil for eksempel hele finansieringsprogrammet endres, som følge av 29,6 % kutt i budsjettet til kultur, og man går fra RFO’s til det som kalles ”National portfolio programme”. 14,9 % av nedskjæringene går på budsjettet til portefølje organisasjoner. En konsekvens av dette er at 206 organisasjoner, som tidligere var en RFO’s,

¹⁵⁸ Ordningen med RFO’s vil fra april 2012 erstattes av et såkalt ”National portfolio programme”. Nedlastet 10.8.2011 <http://www.artscouncil.org.uk/funding/regular-funding-organisations/>

¹⁵⁹ National Theatre. <http://www.nationaltheatre.org.uk/1414/faqs/finance-faqs.html> Nedlastet 11.10.2011.

¹⁶⁰ Arts Council of England. <http://www.artscouncil.org.uk/funding/regular-funding-organisations/> (Nedlastet 6.8.2011)

mister støtten. Den nasjonale porteføljen består nå av 695 organisasjoner, som erstatter en portefølje av 849 RFO's. Til gjengjeld har 110 nye organisasjoner blitt tatt inn i varmen.¹⁶¹

Hvorvidt det britiske systemet fungerer bedre eller dårligere for utviklingen av kultur og scenekunst enn den norske modellen, er et komplisert spørsmål, som vil kreve omfattende undersøkelser og er av et større omfang enn denne oppgaven vil kunne gripe over. Det er derfor ikke aktuelt å drøfte denne problemstillingen nærmere, og jeg regner det heller ikke for å være relevant for oppgavens problemstilling. Det som derimot er relevant i denne sammenheng - hvordan statlig støtte påvirker teatrets repertoar - er å ha et visst perspektiv og en pekepinn på hvordan midler til scenekunst forvaltes i andre land. Det man blant annet ser, er hvilken lukrativ situasjon det norske Nationaltheatret egentlig befinner seg i, sammenliknet med teatre i andre land, som for eksempel nevnte Royal National Theatre i England.

Nationaltheatret befinner seg i en posisjon hvor det har mulighet til å ha en forutsigbar økonomi, og til å planlegge virksomheten og repertoaret etter dette. Spørsmålet blir hvorvidt systemet for statlig støtte til institusjonsteatrene bidrar til nettopp nyskapning, tilgjengelighet og kunstnerisk kvalitet, eller om det i all hovedsak fungerer som en hvilepute?

Nationaltheatret har den trygghet i bunn, at det får den statlige støtten hvert år, uavhengig av om tildelingskriteriene er overholdt eller ikke? Bidrar det norske systemet for statlig støtte til en stagnasjon i teatret, til at der tenkes lite nytt omkring teatrets repertoar?

I forbindelse med det nye systemet for finansiell støtte til teatrene i England, som trer i kraft fra april 2012 og kalles "National portfolio programme", så innføres det, som del av et pilotprosjekt, en lengre finansieringsperiode for et lite antall organisasjoner. Dette blir gjort som svar på deres spesifikke programmer, og for å kunne teste potensialet for en mer tilnærmet og fleksibel finansiering, slik at nytten av en lengre finansieringsperiode kan vurderes.¹⁶² Royal National Theatre, som en av de store flaggskip-organisasjonene, inngår i dette pilotprosjektet, og vil fra 2012 gå inn i en lengre finansieringsperiode, som strekker seg frem mot 2015. Arts Council of England håper blant annet at dette skal "oppmuntre dem til å ta et utvidet ansvar".¹⁶³ Utprøvingen av en lengre finansieringsperiode for et utvalg av organisasjoner, kan tyde på at britene er i ferd med å bevege seg i retning det norske systemet for støtte til kultur og scenekunst, og at man ser verdien av økt økonomisk stabilitet, samt

¹⁶¹ Arts Council. <http://press.arts council.org.uk/content/Detail.aspx?ReleaseID=1219&NewsAreaID=2> Nedlastet 13.10.2011.

¹⁶² Arts Council. <http://www.arts council.org.uk/funding/national-portfolio-funding/how-we-made-our-decision/> Nedlastet 17.10.2010.

¹⁶³ Ibid.

muligheten til å kunne planlegge mer langsiktig. Det er imidlertid ikke mulig å si noe om utfallet av dette prosjektet, hvilke positive og negative konsekvenser det vil få for de aktuelle organisasjonene, av den naturlige årsak at dette er et prosjekt som først vil utprøves fra 2012. Kun fremtiden vil kunne vise om dette er en løsning som vil beholdes over tid. Dette er imidlertid et prosjekt det vil være interessant å følge videre med på. På grunn av ordningene med RFO's og årlige innsendinger og gjennomgang, så har organisasjonene solid dokumentasjon og overveininger å vise til, og man har et godt utgangspunkt for å kunne foreta sammenlikning og en totalvurdering av ny og gammel ordning for støtte til kultursektoren. Dette i seg selv er, etter min oppfatning, forbilledlig, og det burde stilles større krav til rapportering og dokumentasjon av institusjonsteatrenes virksomhet enn det som er i dag, for å kunne motta statlig støtte i Norge. Et oversiktlig og godt gjennomarbeidet digitalt arkiv vil være et godt sted å begynne. Jeg finner det for øvrig viktig å presisere at en slik utvidet rapportering fra institusjonsteatrene ikke skulle hatt til hensikt å frata noen statsstøtte, men at det kan være et godt virkemiddel for teatret selv, og bidra til videre progresjon og innovasjon.

Litteraturliste

Bøker, avhandlinger og artikler

Bing, Jon, 2001. "Hvordan kan en kunstpolitikk se ut", i Lund, Mangset, Aamodt (red), *Kunst, kvalitet og politikk*. Norsk Kulturråd. Rapport nr 22, Oslo, s. 55-75

Bjørkås, Svein, 2002. "Makt og organisasjon i norsk kunstliv" i *Kultur – produksjon, distribusjon og konsum*. Kulturstudier nr 26. Redigert av Svein Bjørkås, Kristiansand: Høyskoleforlaget, s. 69-83.

Frisvold, Øyvind. 1980. *Teatret i norsk kulturpolitikk*. Oslo. Universitetsforlaget, s. 24.

Gritt Uldall-Jenssen og Søren Bruun. "Dramatikkens marked." Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift Nr. 2 2011, s. 24.

Løyland, Knut og Vidar Ringstad. 2002. *Produksjons- og kostnadsstruktur i norske teatre*. Arbeidsrapport nr. 05. Telemarksforskning i Bø. S. 29

Nygaard, Jon. 1991. *Teatret i norsk kulturpolitikk i 1980-årene*. Oslo. Universitetet i Oslo, Institutt for Teatervitenskap. S. 102

Røyseng, Sigrid. 2006. *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten – Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Avhandling for dr. Polit. Graden. Institutt for administrasjon og organisasjonsvitenskap. Universitetet i Bergen.

St.meld. nr. 48 (2002-2003). Kulturpolitikk fram mot 2014.

Velure, Hallfrid. 2006: *Estetikk og scenekunstopolitikk : kunstsyn og estetiske tradisjoner på det norske scenekunstheltet sett i lys av kulturpolitiske føringer og prioriteringer*. Hovedfagsoppgave i teatervitenskap. Universitetet i Bergen. Institutt for kulturstudier og kunsthistorie.

Nettkilder

Arbeiderpartiet.no: Solidaritet. Arbeiderpartiets program 2005-2009:

<http://www.arbeiderpartiet.no/Aktuelt/Nyhetsarkiv/Partiet/Partiprogram/Temaer/Kultur>
(Nedlastet 20.04.2009)

Arntzen, Knut Ove: "Rom for en situasjonistisk kunst – Evaluering av Rom for kunst-programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter". Oslo: Norsk Kulturråd, Rapport nr 32, 2004.

http://www.kulturrad.no/sitefiles/1/fou/rapporter31-35/rapport_32.pdf
(Nedlastet 13.11.07)

Arts Council.

<http://press.artscouncil.org.uk/content/Detail.aspx?ReleaseID=1219&NewsAreaID=2>
(Nedlastet 13.10.2011)

Arts Council. "How we made our decision"

<http://www.artscouncil.org.uk/funding/national-portfolio-funding/how-we-made-our-decision/>
(Nedlastet 17.10.2010)

ArtsCouncil.org.uk. "Regular funding for organisations"

<http://www.artscouncil.org.uk/funding/regular-funding-organisations/>
(Nedlastet 6.8.2011)

Bjørneboe, Therese. "Gullalder på Nationaltheatret". 30.3.2007,

http://www.klassekampen.no/44791/mod_article/item
(Nedlastet 18.5.2011)

Bjørneboe, Therese. "Teater er protest".

<http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/12001/intervju-med-eirik-stuboe.html>
(Nedlastet 12.11.2011)

Bjørneboe, Therese. "Gullalder på Nationaltheatret" 30.3.2007.

http://www.klassekampen.no/44791/mod_article/item
(Nedlastet 18.5.2011)

Bjørneboe, Therese. "Norsk teaters ræste."

<http://www.aftenposten.no/meninger/article4204725.ece>
(Nedlastet 5.9.2011.)

Borgersen, Morten. "Myten om status quo i norsk teater". 6.4.2006

http://www2.scenekunst.no/artikkel_2284.nml
(Nedlastet 15.11.07)

CecilieLoveid.com.

<http://www.cecilieloveid.com/dramatikk/helaftens-skuespill/norwegian>
(Nedlastet 2.11.2011)

Frp.no: Fremskrittpartiets prinsipp- og handlingsplan 2005-2009,
http://www.frp.no/no/Vi_mener/
(Nedlastet 20.03.2011)

Gunnar Germundson. "Hva er en dramatiker?"
<http://www.kulturrad.no/sitefiles/1/Scenekunst/GunnarGermundsonforedrag.pdf>
(Nedlastet 17.3.2011)

Haroldpinter.org. "Palys by Harold Pinter"
<http://www.haroldpinter.org/plays/index.shtml>
(Nedlastet 2.4.2011)

Handeland, Ingrid E. "Ny teatersjef"
http://nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Spilleplan/b7zFFBB7Z9S_VTT9xE2N13jIpwBfQ5z.ips
(Nedlastet 18.05.2011)

Ibsen.net. "Kronologisk oversikt over Ibsens liv og verk". 17.9.2001,
<http://www.ibsen.net/index.gan?id=621&subid=0>
(Nedlastet 1.4.2011)

Klassekampen. "Skamroser Stubø". 30.3.2007,
<http://www.klassekampen.no/44792/article/item/null/skamroser-stubo>
(Nedlastet 14.11.11)

Løddestø, Julie M. "Norske teatre i gaveøkonomi". 14.6.2007.
http://www2.scenekunst.no/artikkel_3665.nml
(Nedlastet 20.11.07)

National Theatre. "Finance FAQs – What are the National's financial objectives"
<http://www.nationaltheatre.org.uk/1414/faqs/finance-faqs.html>
(Nedlastet 11.10.2011)

Nationaltheatret.no. "Nationaltheatret - tradisjonsrikt og grensesprengende"
http://www.nationaltheateret.no/Nationaltheateret/Om_oss/
(Nedlastet 05.05.2009)

NOU 2002: 8, "Etter alle kunstens regler – en utredning om norsk scenekunst". 2.4.2002
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/nouer/2002/nou-2002-8.html?showdetailedtableofcontents=true&id=145368>
(Nedlastet 24.6.2008)

Regjeringen.no. "Kulturløftet."
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/tema/kultur/kulturløftet/kulturløftets-15-punkter.html?id=270345>
(Nedlastet 27.3.2009)

Røyseng, Sigrid. ”Den gode, hellige og disiplinerte kunsten – Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse”

https://bora.uib.no/bitstream/1956/2316/1/DrAvh_%20Sigrid_Royseng.pdf

(Nedlastet 19.11.2007).

St.meld. nr. 48: 2002-2003,

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/20022003/Stmeld-nr-48-2002-2003-/8/2.html?id=432761>

(Nedlastet 12.3.2009)

St. meld. 47(1996-97), ”Kunstnarane”

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/19961997/Stmeld-nr-47-1996-97-/4/7/3.html?id=402399>

(Nedlastet 10.10.07).

St.prp. nr. 1(2006-2007)

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stprp/20062007/Stprp-nr-1-2006-2007-/7.html?id=213091>

(Nedlastet 27.3.2009)

St.prp.nr.1 (2002-2003),

<http://www.regjeringen.no/Rpub/STP/20022003/001KKD/PDFA/STP200220030001KKDDD DPdFA.pdf>

(Nedlastet 27.3.2009)

Løddestøl, Julie M., ”Norske teatre i gaveøkonomi”. 14.6.2007

http://www2.scenekunst.no/artikkel_3665.nml

(Nedlastet 20.11.07)

Rossiné, Hans. ”Ellen Horn”

http://www.snl.no/nbl_biografi/Ellen_Horn/utdypning

(Nedlastet 18.5.2011)

Rottem, Øystein. ”Jon Fosse”

http://snl.no/nbl_biografi/Jon_Fosse/utdypning#menuitem4

(Nedlastet 10.11.2011)

St.prp. nr. 1 (2006-2007). 15.9.2006

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stprp/20062007/Stprp-nr-1-2006-2007-/7.html?id=213091>

(Nedlastet 2.11.2007)

Ssb.no: ”Befolkningsstatistikk. Familier og husholdninger, 1. januar 2011”:

<http://www.ssb.no/familie/tab-2011-04-07-09.html>

(Nedlastet 15.4.2011)

Svend Erik Løken Larsen / Knut Ove Arntzen: ”Norge – Teater” 4.8.2011

<http://www.snl.no/Norge/teater>

(Nedlastet 26.4.2009)

United Nations Statistics Division. ”Standard Country and Area Codes Classifications”.

<http://unstats.un.org/unsd/methods/m49/m49regin.htm#europe>

(Nedlastet 13.11.2011.)

Velure, Hallfrid. "Tør DNS å utfordre status quo?" 30.03.2006.

<http://www.bt.no/meninger/kronikk/article256758.ece>

(Nedlastet 16.04.2009)

Velure, Hallfrid: "Norsk scenekunstopolitikk – i skvis mellom to paradokser?" S. 3.

http://search.hit.no/search?q=cache:uxR_dXoSGsIJ:www.hit.no/nor/content/download/48257/403636/file/Velure.pdf+Norsk+scenekunstopolitikk+%E2%80%93+i+skvis+mellom+to+paradokser&access=p&output=xml_no_dtd&ie=UTF-8&client=search&proxystylesheet=search&oe=UTF-8

(Nedlastet 12.11.07)

Wikipedia.org. "Sentral-Europa."

<http://no.wikipedia.org/wiki/Sentral-Europa>

(Nedlastet 13.11.2011)

Annet

Nationaltheatret. 1996. *"Mål og strategier for Nationaltheatret mot år 2001"*.

E-post

E-post fra Marianne Andersen til Maria B. Wist-Kirkemo (benedictel@yahoo.com). Emne: Ang. kategorisering i arkivet. 2.12.2010.

E-post fra Ellen Horn til Maria B. Wist (benedictel@yahoo.com) Emne: Intervju 11.5.2010

E-post fra Olav Torbjørn Skare til Maria B. Wist (benedictel@yahoo.com) Emne: Strategidokument 2.4.2009.

Intervjuer

Dramaturg ved Nationaltheatret, Olav Torbjørn Skare. 13.3.2008.

Tidligere teatersjef ved Nationaltheatret, Ellen Horn. 13.5.2009,

Regissør ved Nationaltheatret, Kjetil Bang-Hansen. Desember 2009.